

বশিষ্ঠপুত্র পুলমায়ির ঊনবিংশ রাজ্যকে খোদিত নাসিক-গহানিষিতে এবং সম্রাট খারবেলের হাথীশুক্ষা-লিপিতে নাট্যাভিনয়ের পরিচয় পাওয়া যায়। পুলমায়ি উৎসব-সমাজের দ্বারা প্রজাবৃন্দের শ্রীতিবর্জন করিয়াছিলেন। ‘পুঙ্ক-বেদবুধ’ রাজা খারবেল^৬ ও তাঁর তৃতীয় রাজ্যকে রাজধানীর লকলকে উৎসব-সমাজ করিয়া আনন্দ দিয়াছিলেন।

সংস্কৃত নাটক কতকগুলি নিয়মে বাধা। তবে তাহাতে কলা-কৌশল বিশেষভাবে সম্পাদিত। নাটককারকে শাস্ত্রবিধি অনুসরণ করিয়া নাটক রচনা করিতে হয়। নাটক রচনা-বিধির জন্ত নাট্যশাস্ত্র নামে বিশেষ শাস্ত্র আছে। অভিনয়-কার্যে দক্ষ ব্যক্তির কিরূপ গুণ থাকা উচিত, নাটকের ভাষা এবং বাক্ছন্দ (style) কিরূপ হইবে এবং নাটকের আখ্যানবস্তু (plot) কিরূপ হইবে, নাট্যশাস্ত্রে তাহার বিশেষভাবে উপদেশ আছে। বাস্তব জীবনের যথাযথ চিত্র প্রদর্শন করা সংস্কৃত নাটকের উদ্দেশ্য নহে। সংস্কৃত নাটকের প্রধান উদ্দেশ্য—রসের অবতারণা করা। সুকৌশলপূর্ণ ভাষা এবং হাবভাবের দ্বারা রসের অবতারণা করিতে পারিলেই নাটকের প্রধান উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। সংস্কৃত নাটক হৃদয়ঙ্গম করিতে হইলে রসজ্ঞ হইতে হয়।

সংস্কৃত নাটকের বয়স নির্ধারণ করা কঠিন। কোন্ সময়ে কিভাবে নাটকের জন্ম হইল, তাহা বলা সহজ নহে। সাহিত্যে নাটককে যে আকারে দেখা যায়, তাহা নাটকের পূর্ণ যৌবনের অবস্থা। শৈশবে যে নাটকের কিরূপ আকার ছিল, সাহিত্য অনুসন্ধান করিয়া তাহা অবগত হইবার উপায় নাই।

পূর্বে মনে হইত, ‘মৃচ্ছকটিক’ নাটকই সর্বাপেক্ষা প্রাচীন নাটক। মৃচ্ছকটিক খৃষ্টীয় চতুর্থ শতকের রচনা বলিয়াই অনেকের ধারণাও ছিল। কিন্তু Sylvain Levi-র Le Theatre indien বাহির হইবার পর হইতে মৃচ্ছকটিকের বয়স সম্বন্ধে এ ভুল ভাবিয়া গিয়াছে। এখন লোকে মৃচ্ছকটিকের বয়স অপেক্ষাকৃত অল্প বলিয়া বিশ্বাস করিতে বাধ্য হইতেছে। তবে সাহিত্যে যতগুলি নাটক পাওয়া যায়, তাহাদের মধ্যে ‘মালবিকাগ্নিমিত্র’ নাটকখানিই সর্বাপেক্ষা প্রাচীন। এই নাটকখানি খৃষ্টীয় চতুর্থ শতকের লেখা। ইহার প্রণেতা কালিদাস—বিক্রমাদিত্য দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্তের সময়ের কবি। বিক্রমাদিত্য দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্তের রাজত্বকাল

৬। Journal of the Bihar and Orissa Research Society, 1917, p. 455.

৩৭৫ হইতে ৪১৩ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত। কিন্তু মালবিকাগ্নিমিত্র নাটকের পূর্বেও যে ভাল ভাল নাটকের উৎপত্তি হইয়া গিয়াছে, তাহা ঐ নাটকে কালিদাসই স্বীকার করিয়াছেন। মালবিকাগ্নিমিত্র নাটকের পূর্বে, ধাবক, সৌমিল্ল, কবিরত্ন প্রভৃতি নাটককারের যে অভ্যুদয় হইয়াছিল, তাহা মালবিকাগ্নিমিত্র নাটকের প্রস্তাবনা পাঠেই জানিতে পারা যায়। এ পর্যন্ত এই নাটককারদিগের মধ্যে কাহারও একখানি সম্পূর্ণ নাটকও পাওয়া যায় নাই। কিন্তু ১৯১০ খৃষ্টাব্দে মে মাসে, দাক্ষিণাত্যবাসী প্রসিদ্ধ পণ্ডিত মহামহোপাধ্যায় গণপতি শাস্ত্রী জিলাহুর রাজ্যের পুরাতন পুস্তকাগারে ভাস-প্রণীত নাটকের দশখানি হস্তলিখিত পুঁথি আবিষ্কার করেন। পরে আরও কয়খানি আবিষ্কৃত হয়। কবি ভাসের রচনাতন্ত্রী অপূর্ব। ভাসের কোন নাটকে নাট্যশাস্ত্রের পারিভাষিক বিধিনিষেধের সহিত তাঁহার পরিচয়ের নিদর্শন পাওয়া যায় না। তাঁহার পরিভাষা তাঁহার নিজস্ব। ভাসের সময় এখনও স্থির হয় নাই। কেহ তাঁহাকে খৃষ্টের পূর্বে বা পরে কেলিতেছেন। কিন্তু তিনি খৃষ্টের অন্ততঃ তিন-চারি শত বৎসরের যে প্রাচীন অল্প প্রমাণ ছাড়িয়া দিলেও তাহা তাঁহার ভাষা প্রমাণ করিয়া দিবে। ভাস যদি খৃঃ পূঃ তৃতীয়-চতুর্থ শতকের পরবর্তী হইতেন, তাহা হইলে তাঁহার লেখায় রাশি রাশি অপানিনীয় পদ থাকিতে পারিত না।

প্রাচীন ভারতের প্রথম নাটক কি তাহা বলিতে পারা যায় না। তবে কবি ভাসের পূর্বের কোনও নাটক এখনও আবিষ্কৃত হয় নাই। মধ্য-এশিয়ায় বৌদ্ধ-যুগের কয়েকখানি নাটকের আবিষ্কার হইয়াছে।* এই নাটকগুলি সম্পূর্ণ নহে। তালপত্রের হস্তলিখিত পুঁথির বিক্ষিপ্ত অংশমাত্র। এগুলি প্রাচীন কুষাণ-যুগের। সে সময়ে মধ্য-এশিয়া কুষাণ-রাজ্যের অন্তর্গত ছিল। এই প্রাচীন নাটকগুলির মধ্যে কুষাণরাজ কণিকের সভাকবি অশ্বঘোষ-রচিত “শারিপুত্র প্রকরণ” বা “শারদ্বতীপুত্র প্রকরণ” নামে একখানি নবান্ন বৌদ্ধ নাটকের তালপত্র-লিপি কিছুকাল পূর্বে তুর্ফানে (Turfan) আবিষ্কৃত হইয়াছে। এই নাটকখানির অস্তিত্ব পূর্বে কেহ জানিতেন না। তরুণবয়স্ক মৌদগল্যায়ন ও

* Koeniglich Preussische Turfan-Expeditionen : Kleinere Sanskrit Texte. Heft 1. Bruchstuecke buddhistischer Dramen herausgehen von Heinrich Lueders, Berlin. 1919, Das Sariputra prakarana, 1911.

শারিপুত্র কেমন করিয়া বুদ্ধদেবের অঙ্কন লাভ করেন, এই নাটকে তাহাই বিবৃত আছে। “শারিপুত্র প্রকরণে” নাট্যশাস্ত্রের নিয়ম বেশ বজায় আছে। গ্রন্থখানি একটা প্রকরণ। প্রকরণের নায়ক ধীরপ্রকৃতির সম্ভ্রান্ত, যৌৎস্ন্যায়নও ঐরূপ ভ্রান্ত। বুদ্ধদেব তাঁর দুই শিষ্য, কোটিল্য ও একজন অন্নপূর্ণা গুপ্ত পণ্ডিত সংস্কৃতভাষার কথা বলেন, বিদুষকের ভাষা প্রাকৃত। অন্নপূর্ণা এই প্রকরণে বিদুষকের অবতারণা করিয়া নাট্যশাস্ত্রের মৰ্যাদা অঙ্কন রাখিয়াছেন। ইহা হইতে দেখা যাইতেছে যে, অন্নপূর্ণার পূর্বেই নাট্যশাস্ত্রের নিয়ম তৈরী হইয়াছিল। আর নাট্যকার সেগুলির ব্যাখ্যারও করিতেন। অন্নপূর্ণা কেবল “অতঃপরম্ প্রিয়মসি” প্রণে উত্তরব্যক্তক ভরতবাক্য দেন নাই, কিন্তু এটুকুতেই তিনি বখেটে নৈপুণ্যের পরিচয় দিয়াছেন। এই নাটকের দুইখানি তালপত্রের পাঠ নিয়ে প্রদত্ত হইল—

ক

- ১—মহতী বচান্ত প্রাথিতো [ব] থঃ চ হৃদয়গতঃ সম্ভ্রান্ত (৭)...
- ২—পুমান অজলিমপি করয়মানা ন জীবন্তি—ধানং—শারদ্বতী
- ৩—বস্তুমিব—ধানং—ন মে প্রিয়ং বচচক্রবাকমিধুনন্ত...
- ৪—ভোতি—নায়—শি দাসপুত্র—ধানং—নহু কো হেতুঃ কল [হ]

খ

- ১—প্র, প, ণ, স্ত, র [ি] নঃ স্মৃতেন গ, র, গ চিত্তগুহ্যনাতপে নিষ্পষ্ট।
- ২—[রম] গীয়ংণ কারণং ন ঘ বাকচৈয়ী কলহন্ত বিয় নিসিস্মরীকা উপ...
- ৩—ঘ, পারাবতমিধুনন্ত ব, ক্রহি কথ বিগ্ৰহো জাতঃ—নায়—শূণ্...
- ৪—তিবাহ প্র [ি] তি সঙ্কতবচনামেনান্ [ন] আবশ্যগতঃ বস্ত-
মানস্তধীম্।

ভূকর্ণের আরও দুইখানি নাটকের বিষয় জানিতে পারা গিয়াছে, কিন্তু নাটক দুইখানি নিতান্তই অসম্পূর্ণ এবং তাহাদের বিক্ষিপ্ত অংশ হইতে নাটক দুইখানির নাম পর্যন্ত বাহির করিতে পারা যায় নাই। ইহার একখানি নাটক রূপক—কতকটা কৃষ্ণমিশ্রের ‘প্রবোধচন্দ্রোদয়ের’র ধরণের। এই রূপক-নাটকের পাত্ত-পাত্তী, বুদ্ধি-বুদ্ধি, কীর্তি, ধর্ম প্রভৃতি প্রবোধচন্দ্রোদয়ের শাস্তি, শ্রদ্ধা, বিকৃত্তি, সরস্বতী প্রভৃতির অঙ্কন। এই নাটকেরও কিয়দংশ পাঠ নিয়ে দেওয়া হইল—

সম্মুখভাগ

১—য, ভবনিবর্তকেষু ক্লেষেষু ন কিঞ্চিদন্তি প্, গ্রহভেদ্যং যন্ত নিত্যমনিত্য
[১] য [১] ন [১] ক [১] ঞ্জ [১] স্ত বোদ্ধব্য [১]—ত, ম, য, ন, ক, ঞ্জ,^১
...[য] [য],^২ খ, র, ২...[র], জ,^৩ [য] ত্ত [য] ব [ন] ত^৪

২—যেনাবপ্তম্^৫ পরমমমৃতমুর্জভমৃতং মনোবুদ্ধিস্তম্ভিঃসহস্রভিরমে শাস্তি-
পরমে—ধৃতি—অন্তি অস্তি তৎ মৎপ্রভাবপরিগৃহীতম্ পুরুষ [১] জাকন্তেভঃ
প্রাহৃত্ত [১]—

৩—স [প] রায়স্তমি^৬ [দ] বন্দমিতি যত্র হি বুদ্ধিরবতিষ্ঠতে তত্র ধৃতিঃ
স্বাধঃ^৭ লভতে চ ধৃতিরাদীর্ণতে তত্র বুদ্ধির্বিস্তীর্ণ্যতে—কীর্ত্তিঃ—এবং গতে
যুভাভ্যামায়^৮

৪—[দ] নী—ক^৯... বুদ্ধিঃ তথা ততপি চ—নিত্যং স স্তম্ভ [ই] ব
যন্ত ন বুদ্ধিরন্তি নিত্যং স স্তম্ভ ইব যো ধৃতিবিপ্রহীন

পশ্চাত্তাগ

১—তিষ [ঠ] তি বস [ও] কীর্ত্তিঃ—ক পুনরিদানীং স পুরুষবিপ্রহো ধর্মঃ
সম্প্রতি বিহরতি—বুদ্ধিঃ—স্বাধীনায়ামুর্জো ক পুনর্ন বিহ...ব ব্যোম্মি যাতি ত্র

২—স [ও] গ [স] ত [য] দ—গাম্প্রবিশতি বহুধা মূর্ত্তিঃ বিভ [জতি]
থে বর্ষত্যমুধারাং জলতি চ যুগপৎ সঙ্কামুদ ইব স্বচ্ছন্দাৎপর্ব...[ব] রজতি চ বি
[ধিব], [দ]—খ...[ম] ম, [ঞ্জ] চ চ

৩—[ও] গোচরঃ—ধৃতিঃ—তেন হি সর্ব। যেষ তাবদেনং বাসবক্ষীকূর্মঃ এষ
হি সমহর্ষি—মগধপুরস্তোপবনে সম্প্রতি—গোম্বব্ভ () স্তম্ভমুর্জালপানিপা
[দ]

অপর নাটকখানি গণিকা-ব্যাপার লইয়া লিখিত । ইহারও নাম জানিতে
পারা যায় নাই ।

সংস্কৃত নাটকের কতকগুলি সাধারণ বৈশিষ্ট্য আছে । সংস্কৃত নাটকে
অভিনয় আরম্ভের পূর্বে শিব বা বিষ্ণুর উদ্দেশে প্রার্থনা করা একটি সাধারণ

১। তমো যেন ক্লিপ্তম্ । ২। মমুর্জঃ । ৩। রজো । ৪। যন্ত
ধম্বম্ । ৫। আবাপ্তম্ । ৬। পরম্পরায়ান্তং । ৭। স্বানং । ৮। আরত-
ভ্যং । ৯। ইদানীং ক ।

নিয়ম। একখানি নাটকে বুকের উদ্দেশ্যে প্রার্থনা করা হইয়াছে। এই নাটক-
খানির নাম 'নাগানন্দ'। শ্রীহর্ষ ইহার রচয়িতা। খৃষ্টীয় তৃতীয় শতকের পর
অবদানশতকে (সংখ্যা ৭৫) একটি বৌদ্ধ নাটকের কথা পাওয়া যায়। ইহাতে
বুদ্ধ কুব্জক্কম ও শোভাবতীর কথা আছে। ভিক্ষুদেরও কথা আছে। তিব্বতী
"কা-গ্যুরে"ও ইহার উল্লেখ আছে। উল্লিখিত অবদানে লিখিত আছে যে,
রাজার সম্মুখে বুদ্ধনাটক অভিনীত হইয়াছিল। এই অভিনয়ে নাটকচাৰ্য্য
(directors) বুদ্ধবেশে সজ্জিত হইয়া রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত হইয়াছিলেন।

উনচত্বিংশ বৎসর পূর্বে স্ত্রী আলেকজান্ডার কানিংহামের কাগজপত্র স্ট্রীট
সাহেব কীলহর্নের নিকট পাঠাইয়াছিলেন। ঐ কাগজপত্রের সহিত দুইখানি
শিলালিপি ছাপ তাঁহার নিকটে গিয়াছিল। কীলহর্ন ১৮৯১ সালে সেই দুই-
খানির বিবরণ ইণ্ডিয়ান অ্যান্টিকুয়েরীতে প্রকাশ করেন। এই শিলালিপি দুইটি
দুইখানি নাটকের। একখানির নাম "ললিতবিগ্রহরাজ" নাটক, অপরখানির
নাম "হরকেলি" নাটক।

'ললিতবিগ্রহরাজ' নাটকখানি শাক্যবীর্য রাজা বিগ্রহরাজদেবের সম্মানের
জন্য লিখিত। নাটকের রচয়িতা মহাকবি সোমদেব। শিলালিপিতে এই
নাটকখানির সাঁইত্রিশটি ছত্র পাওয়া যায়। শিলালিপিটি খৃষ্টীয় দ্বাদশ শতকে
নাগরীতে লিখিত। মহীপতিপুত্র ভাস্কর কর্তৃক ইহা কোদিত। নাটকের ভাষা
সংস্কৃত ও কয়েকটি প্রাকৃত। শিলালিপিতে কোথাও সময়ের উল্লেখ নাই।
"হরকেলি" নাটকও একই সময়ের অক্ষরের লেখা। ইহাও ভাস্করের দ্বারা
কোদিত। ইহাতে ভাস্করের, আরও একটু বেশী পরিচয় আছে। ভাস্করের
পিতা মহীপতি গোবিন্দের পুত্র। এই গোবিন্দের জন্ম জনরাজবংশে। ভোজরাজ
ইহার গুণের বিশেষ পক্ষপাতী ছিলেন। এই লিপিতে তারিখ আছে। "সংবৎ
১২১০ মার্গশুদি ৫ আদিত্যদিনে শ্রবণ নক্ষত্রে মকরচন্দ্রে চন্দ্রে হর্ষপযোগে বালব-
করণে ॥ হরকেলি-নাটকম্ সমাপ্তম্ ॥ মঙ্গলম্ মহাশ্রীঃ ॥ কীর্ত্তিরিয়ং মহারাজা-
ধিরাজ পরমেশ্বর-শ্রী-বিগ্রহরাজ-দেবস্ত ॥"—নাটকের শেষে এইরূপ লিখিত
আছে।

Annual Report Arch. Surv. of India, 1921-22, (পৃ: ১১৭)
হইতে আমরা জানিতে পারি যে, রাজকেশরী কুলভূক্তের একটি অঙ্গশাসনে
"নানাবিধ নাট্যশালা"র ব্যয়-নির্বাহের জন্য বখোপযুক্ত ব্যবস্থা আছে।
তিব্বতির নামক স্থানে একটি অভিনয় হইয়াছিল, সেই অভিনয়ে তৃতীয়

রাজরাজ উপস্থিত ছিলেন, অভিনয়কে এখানে ‘অগমার্গম’ বলা হইয়াছে। প্রথম রাজরাজের নবম বর্ষের একটি অহুশাগনে একজন অভিনেতাকে ভূমিদানের কথা উল্লেখ আছে। এই অভিনেতার নাম কুমারগ সিকটন (কুমার শ্রীকর্ষ)। ইনি ‘আধাকুটু’ নামক সম্ভাঙ্ক নাটকের অভিনয়ের জন্য ‘সটুনর’ সমাজ হইতে ভূমিদান প্রাপ্ত হইয়াছিলেন।

[প্রথম প্রকাশ : প্রবাসী, আশ্বিন ১৩৩৬ । রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ।]

ভারতীয় নাট্যশালার গোড়ার কথা।

নাট্যশালার নাটকাদির অভিনয় হয়। এখানে নৃত্য, গীত, বাজ, হাব, ভাব, বিলাস প্রভৃতি চৌষটি কলার কয়েকটি কলা-শিকার পরিচয় পাওয়া যায়। নাট্যশালার এগুলির অহুশীলন হয়—রসান্বাদন হয়। এখানে অভিনয় দেখিয়া লোকে আমোদ উপভোগ করে। অভিনেতারাও অভিনয় করিয়া আনন্দভূমি লাভ করে।

নাট্যশালা আজকালকার তৈরী একটা নূতন জিনিস নয়। ইহা অতি প্রাচীনকালের সৃষ্টি। ভারত, গ্রীস ও রোম—এই তিন দেশেরই নাট্যশালা খুব পুরানো। চীন ও এশিয়া-মাইনরের নাট্যশালাও কম দিনের নয়।

অতি প্রাচীনকাল হইতেই ভারতে নাট্যপদ্ধতির একটি গল্প আছে। ত্রেতাযুগে দেবতারা সকলে ব্রহ্মার নিকটে যান। তাঁহারা তাঁহার কাছে চক্ষু ও কর্ণের সমান শ্রীতিপ্রদ কিছু প্রার্থনা করেন। এটি হইবে পঞ্চম বেদ। তবে এখানি যজুর্বেদের মত বিজগণের একচেটিয়া হইতে পারিবে না; শূদ্ররাও ইহার অধিকার পাইবে। ব্রহ্মা তখন কোমর বাধিলেন। আবৃত্তি করিবার মত খাতু লইলেন ঋগ্বেদ হইতে; সামবেদ হইতে গানের উপযোগী অংশ; যজুর্বেদ হইতে লইলেন কুশীলব-কলা, আর রসভাব গ্রহণ করিলেন অথর্ববেদ হইতে। তারপর তিনি বিশ্বকর্মা-কে নাট্যশালা নির্মাণ করিতে আদেশ দিলেন। সঙ্গে সঙ্গে তাঁর সৃষ্ট কলাকে কাজে লাগাইবার জন্য ভারতকে উপদেশ দিয়া দিলেন। ব্রহ্মার এই অভিনব সৃষ্টি দেবতারা আনন্দে গ্রহণ করিলেন। এইবার নাট্যকলার রচনার মহেশ্বর ও বিষ্ণুর পালা। শিব দিলেন তাঁর ‘ভাণ্ডবনৃত্য’। পার্বতীও চূপ করিয়া রহিলেন না—তিনি তাঁর স্বহৃদ নৃত্য ‘লাভ’ প্রদান করিলেন। বিষ্ণু চারিটি

নাট্যকীয় পদ্ধতি আবিষ্কার করিয়া নাট্যকলায় প্রবর্তন করিলেন। তখন ভারতের উপর ভার হইল—তিনি নাট্যশাস্ত্ররূপ এই দৈব পঞ্চমবেদ পৃথিবীতে লইয়া যান।

‘মঙ্গীত দামোদরে’ এই গল্পের একটু রকমকের আছে। এই গল্পে ব্রহ্মার নিকট দেবতারা যান নাই—ইন্দ্রই গিয়াছিলেন। গল্পাংশে অশ্রান্ত বিষয়ে বিশেষ পার্থক্য নাই।

প্রচলিত প্রবাদ এই যে, ব্রহ্মা নাট্যপদ্ধতির প্রথম প্রবর্তক। তরতঞ্চি ব্রহ্মার প্রণালী অবলম্বন করিয়া বনে ঋষিদের শিক্ষা দেন, নাট্যশাস্ত্রও প্রণয়ন করেন। স্বর্গে ইন্দ্রের সভায় অভিনয় দেখাইবার জন্য তিনি উর্কনী ও মেনকাকে নাট্য, নৃত্য ও নৃত্ত শিক্ষা দেন। পৃথিবীতে ইনি নাট্যের প্রথম সৃষ্টিকর্তা। তাই নাটকের নাম “ভরত-সূত্র”। নটের নাম “ভরত-পুত্র”। ভারতের নাট্যশাস্ত্রে নাট্য-প্রকরণের সংক্ষিপ্ত পরিচয় আছে। এই গ্রন্থ অভিনয়ের জন্য তিন রকমের নাট্যমণ্ডপের ব্যবস্থা তিনি দিয়াছেন।

‘বিকৃষ্টচতুরস্রশ্চ ত্র্যশ্চৈচব তু মণ্ডপঃ’—২/৯

(১) ‘বিকৃষ্ট’—চতুর্কোণ (rectangular)

(২) চতুরস্র—সমচতুর্কোণ (square)

(৩) ত্র্যশ্চ—ত্রিকোণ (triangular)

আর নাট্যমণ্ডপের পরিমাণও তিন রকমের—জ্যেষ্ঠ, মধ্যম ও কনিষ্ঠ।

‘তেষাং ত্রীণি প্রমাণানি জ্যেষ্ঠং মধ্যং তথাবরম্ ॥’—২/৯

বিকৃষ্ট প্রেক্ষাগৃহ ‘জ্যেষ্ঠ’ (‘জ্যেষ্ঠং বিকৃষ্টং বিজ্ঞেয়ম্’—২/১৪)। এটি শুধু দেবতাদের জন্য নিরূপিত (‘দেবানাং তু ভবেজ্জ্যেষ্ঠম্’—২/১২)। এই প্রেক্ষাগৃহ দৈর্ঘ্যে ১০৮ হাত* (অষ্টাদিকং শতং জ্যেষ্ঠম্’ ২/১১)। চতুর্কোণ প্রেক্ষাগৃহ ‘মধ্যম’ (‘চতুরস্রং তু মধ্যমম্’—২/১৪)। রাজা-রাজ্ঞীদের জন্য এটি নির্ধারিত (নৃপাণাং মধ্যমং ভবেৎ—২/১২)। ইহার দৈর্ঘ্য ৬৪ হাত (চতুঃষষ্টিম্ মধ্যমম্—২/১১)।

* আমরা সাধারণত হাত বলিতে ষাট বুঝি তাহা ধরিলে চলিবে না। এ মাপকাঠি অন্য রকম। অঙ্গ, রজঃ, বলি, লিখা, যুকা, অঙ্গুলি, হস্ত ও দণ্ড—এই কয়টি দিয়া মাপ করিবার নিয়ম।

১ দণ্ড=৪ হস্ত, ১ হস্ত=৮ যুকা, ১ বলি=৮ রজঃ, ১ হস্ত=২৪ অঙ্গুলি, ১ যুকা=৮ লিখা, ১ রজঃ=৮ অঙ্গুলি, ১ অঙ্গুলি=৮ বব, ১ লিখা=৮ বলি।

ত্রিকোণ প্রেক্ষাগৃহ 'কনিষ্ঠ (কনীয়স্তু শ্বতং ত্র্যঙ্গম্—২/১৪) । ইহা সাধারণ লোকদের জন্য নির্দিষ্ট ('শেষাণাং প্রকৃতীনাং তু কনীয়ঃ সংবিধীয়তে'—২/১২) । এই প্রেক্ষাগৃহের প্রতিবাহুর পরিমাণ ৩২ হাত ('কর্নয়স্তু তথা বেষ্ম হস্তা ষাট্রিংশদ্বিহতে'—২/১১) ।

লোকে সচরাচর দৈর্ঘ্যে ৬৪ হাত ও বিস্তারে ৩২ হাত নাট্যমণ্ডপ নির্মাণ করে । লম্বা চওড়ায় ইহার বেশী করা উচিত নয় ; প্রেক্ষাগৃহের আয়তন ইহা অপেক্ষা বড় করিলে নাট্য অক্ষুট হইয়া পড়িবে । মণ্ডপ আরও বড় করিলে অভিনেতাদের আওয়াজ কিছুই শোনা যাইবে না । আর শোনা গেলেও শ্রোতাদের কাছে অভিনেতাদের স্বর বিশ্বর বোধ হইবে । তাছাড়া অন্ধভঙ্গী ও দৃষ্টি দ্বারা অভিনেতা যে-সকল লাস্ত্রগত ভাব দর্শকদের দেখাইতে চেষ্টা করিবে, আয়তন অত্যন্ত বড় হওয়ার দূরস্থ দর্শকদের নিকট সে সমস্ত ভাব অস্পষ্ট অব্যক্ত হইয়া পড়িবে ; কাজেই প্রেক্ষাগৃহের আয়তন মধ্যম পরিমাণের হওয়া দরকার । আর তাহাতে পাঠ্য ও গান ভালই শোনা যাইতে পারিবে ।

তারপর ভরত রঙ্গপীঠ (stage) তৈরী করিবার বিধি করিয়াছেন । কিন্তু তৎপূর্বে বলিয়াছেন—

“ভূমিবিভাগং পূর্বতু পরীক্ষেত প্রয়োজকঃ ।”

“ততো বাস্তু-প্রমাণেন প্রারভেত শুভেচ্ছয়া ॥”—২, ২৭

প্রেক্ষাগৃহের ভূমিভাগ আগে পরীক্ষা করিয়া বাস্তুপ্রমাণ গৃহায়ত্ত্ব করা প্রয়োজন । নাট্যমণ্ডপ নির্মাণ করিবার উপযোগী ভূমি দেখিয়া তাহাতে নাট্যমণ্ডপ প্রস্তুত করিতে হইবে । এইরূপ ভূমি পাঁচ রকমের—সম, স্থির, কঠিন, কৃষ্ণ ও শ্বেত ।

“সমা স্থিরা তু কঠিনা কৃষ্ণা গৌরী চ যা ভবেৎ ।

ভূমিস্তত্রৈব কর্তব্যঃ কর্তৃভির্নাট্যমণ্ডপঃ ॥”—২, ২৮

তারপর ভূমিকে শোধন করিতে হইবে ; লাজল দিয়া কর্ষণ করিয়া অগ্নি, কীলক, কপাল, তৃণ ও ওন্দাদি উৎসারিত করিয়া পরিষ্কার করিতে হইবে । তারপর

“শোধয়িত্বা বহুমতী প্রমাণং নির্দিশেত্ততঃ ।”—২, ৩০

ছেদ নাই এমন রজ্জু দিয়া বিশেষ সাবধান হইয়া ভূমি মাপ করিবার ব্যবস্থা । মাপ করিবার নিয়ম এই—

দড়ি দিয়া মাশিয়া ৬৪ হাত লম্বা জমি করিয়া লইতে হইবে। ইহাই হইবে যণ্ডপের দৈর্ঘ্য। তাহাকে আবার দুইভাগ করিতে হইবে। এই দুইভাগ করা ভাগের পিছনে যে ভাগ থাকিবে তাহাকেও আধাআধি ভাগ করিতে হইবে। ইহারই এক ভাগে ‘রঙ্গপীঠ’ নির্মাণ করা হইবে।

এইবার মৃদঙ্গ, ছন্দুভি, শঙ্খাদির ধ্বনি করিয়া গৃহস্থাপন করা হয়। ইহার পর ‘ভিত্তিকর্ম’। ভিত্তিকর্ম শেষ হইলে ‘সুস্তম্ভাপন’। শুভ সূর্যোদয়ে আচার্য্যের সাহায্যে এই ব্যাপারের অনুষ্ঠান করা উচিত। সেই রাত্রে ‘বলির’ ব্যবস্থা।

নাট্যশালা দুইভাগে বিভক্ত। একভাগ দর্শকের বসিবার জন্য, অপরভাগ রঙ্গ (stage)—এখানে অভিনয় হয়। দর্শকদের স্থান আবার সুস্ত দিয়া চিহ্নিত করা। সম্মুখে সাদা রঙের থাম—নাম ব্রাহ্মণ-সুস্ত। এখানে ব্রাহ্মণ ছাড়া আর কেহ বসিতে পারিবে না। তারপর ক্ষত্রিয়দের জন্য লাল রঙের থাম। উত্তর-পশ্চিমে হলদে রঙের সুস্ত—এখানে বৈশ্যরা বসিবে। উত্তর-পূর্বে নীল-রঙের সুস্ত। এটি শূদ্রদের জন্য নির্দিষ্ট।

ব্রাহ্মণ-সুস্তের নীচে সোনা, ক্ষত্রিয়-সুস্তের নীচে তাম্রা, বৈশ্য-সুস্তের নীচে রূপা, আর শূদ্র-সুস্তের নীচে লোহা দিতে হইবে। কিন্তু সকল সুস্তের মূলে লোহা দেওয়া চাই-ই। তারপর রঙ্গপীঠ করিবার নিয়ম। বসিবার আসনগুলি কাঠের ও ইটের। এগুলি থাক-থাক করিয়া সারি দিয়া সাজান থাকিত। সামনে রঙ্গের (stage) পাশে চারিটি সুস্তের উপর বারাণ্ডা—এটিও বোধ হয় সম্ভ্রান্ত দর্শকদের জন্য। দর্শকদের সম্মুখে রঙ্গ (stage) চিত্র ও মূর্তি দিয়া সাজান। এটি একটি বর্গক্ষেত্র—দৈর্ঘ্য ও প্রস্থ দুই-ই ৮ হাত করিয়া। রঙ্গের শেষ দিকটার নাম—‘রঙ্গশীর্ষ’। ইহাও নানা রকম মূর্তি দিয়া সাজান। রঙ্গশীর্ষে ছয়টি কাঠের খুঁটি (স্থাপু) থাকা দরকার। এইখানে রঙ্গদেবতার পূজা হয়। রঙ্গশীর্ষের গর্ভ কালো-রঙ্গের মাটি দিয়া ভরাট করা। সেই মাটিতে কাকর বা টিল-পাটকেল থাকিবার জো নাই।

রঙ্গপীঠ আদর্শতলবৎ করাই নিয়ম—কূর্মপৃষ্ঠের মত অথবা মৎস্তপৃষ্ঠাকার হইবে না। রঙ্গপীঠের উপরদিকে—মাথায় কতকগুলি রত্ন বসাইতে হয়। যেখানে বসাইতে হয় সেই স্থানের নাম ‘রঙ্গশির’। ইহার পূর্বদিকে হীরক, দক্ষিণে বৈদূর্য্য, পশ্চিমে ফটিক, উত্তরে প্রবাল, মধ্যে কনক দিতে হয়। এই রকম করিয়া রঙ্গশির তৈরী করিয়া তবে তাহাতে কাঠের কাজ করিতে হয়। কাঠের কাজকে ‘দাক্ককর্ম’ বলা হইত। কাঠে নানারকম শিল্প-রচনা করিতে

হইত। সিংহ-ব্যাভ্রাদি জন্তু, অট্টালিকা, নানারকম পুতুল, বেদি, বহুজালগবাক, কুটিমের উপর শুভ নির্মাণ করিয়া কাঠের কাজ শেষ করা হইত।

রঙ্গের পিছনে 'ঘবনিকা'। এটি একটি রঙ করা পর্দা। ইহার নাম 'পটি' বা 'অপটি'। আরও দুইটি নাম আছে। 'তিরঙ্গরঙ্গী'—'প্রতিনিরা'। যখন একজন তাত্তাতাড়ি প্রবেশ করে, অপটি বেশ জোরে টানিয়া লওয়া হয়; ইহার নাম 'অপটিক্লেপ'। ঘবনিকার রঙ সকল সময় লাল হইয়া থাকে। কোন কোন মতে ঘবনিকার রঙ, প্রয়োজন অনুসারে নানা রকমের হইত। আদিরসে শুভ্র, বীররসে পীত, করুণরসে ধূম্র, অদ্ভুতরসে হরিৎ, হাস্তরসে বিচিত্র, ভয়ানক-রসে নীল, বীভৎসরসে ধূমল ও রোদ্ররসে রক্তবর্ণের ব্যবস্থা কেহ কেহ করিতেন। কিন্তু কোন মতে আবার ঘবনিকা সকল ক্ষেত্রেই লাল। আজকাল অভিনয়রঙ্গের পূর্বে প্রতি অঙ্কের ঘবনিকা, দিয়া রঙ্গের সম্মুখ ভাগ ঢাকিয়া রাখা হয়। পুরাকালে ঘবনিকা দুইভাগে বিভক্ত থাকিত। কোন ভূমিকার অভিনেতার প্রবেশের সময় ঘবনিকার দুটি খণ্ড দুইটি সুন্দরী কুমারী দুই পাশ দিয়া গুটাইয়া লইত। এখনকার মত কপিকলের সাহায্যে উর্দ্ধে তুলিয়া দেওয়া হইত না। এই সুন্দরীদ্বয়ের কাজ ছিল ঘবনিকা ধরিয়া রাখা। পর্দার পিছনে 'নেপথ্য-গৃহ'। ইহা সাজঘর—অভিনেতাদের অধিকৃত। নেপথ্য-গৃহ হইতে দৈববাণীর ব্যবস্থা হয়। একসঙ্গে অনেকের উচ্চকণ্ঠধ্বনি প্রভৃতি এইখান হইতেই করা হইয়া থাকে। যে সকল অভিনেতার রঙ্গে উপস্থিতি অসম্ভব অথবা অনভিপ্রেত তাহাদের কণ্ঠস্বর এইখান হইতেই উচ্চারিত হইত। নেপথ্য-গৃহের দুইটি পীঠদ্বার করিতে হয়। সাজঘর ও রঙ্গপীঠের মাঝখানে দুইটি দরজা দিয়া সাজঘর হইতে রঙ্গপীঠে প্রবেশ করিতে হয়। নেপথ্য বলিতে যদি রঙ্গের অপেক্ষা উন্নত কোন স্থান কেহ বোঝেন, তাহা হইলে তিনি ভুল করিবেন। কেননা, ব্যুৎপত্তি অনুসারে (নি-পথ) নেপথ্য বলিতে নিয়গামী পথই বোঝায়। নেপথ্য রঙ্গাপেক্ষা নিম্নভূমিতে অবস্থিত।

সাধারণতঃ নেপথ্য রঙ্গের কিছু উঁচু হয়। তাই অভিনেতাদের রঙ্গে প্রবেশ করার নাম 'রঙ্গাবতরণ'। রঙ্গাবতরণ বলিতে সহসা মনে হইতে পারে, যেন কোন উচ্চস্থান হইতে রঙ্গে নামিয়া আসা হইয়াছে। এটি ভুল।

রঙ্গ হইতে নেপথ্যে যাইবার দুইটি দ্বার থাকিত। অর্কেষ্টার স্থান এই দ্বার-দ্বয়ের মধ্যেই ছিল।

“কার্য্যঃ শৈলগুহাকারো বিকৃমিনাট্যমণ্ডপঃ।” ২।৬৯

নাট্যমণ্ডপের আকার পর্বতগুহার মত হইত। আর দোতলা (বিকৃষি) হইত। দোতলা হইবার সার্থকতা এই যে, স্বর্গ বা অস্তরীকের অভিনয় উপরের তলায়, আবার মর্ত্তভূমির বা কিছু অভিনয় সমস্তই নীচের তলায় হইত। রঙ্গপীঠের বাতায়ন ছোট ছোট হইত। নহিলে বাস্তবিক ও অভিনেতাদের ‘গম্ভীর-স্বরতা’ নষ্ট হইবার সম্ভাবনা। নির্বাত খীর শব্দ-স্থান হইতে স্বর গম্ভীরতর হইয়া বাহিরে শোনায়। কাজেই বাতান বেশী চলা-ফেরা না করিতে পারে এইরূপ করিয়া জানালা তৈরী করা দরকার। প্রাচীর ভিত্তি শেষ হইলে ‘ভিত্তিলেপ’ (plastering) করা হইত। তারপর চুনকাম করাকে ‘স্থাকর্ম’ বলিত। ভিত্তি বেশ সমানভাবে মাজাঘসা হইলে তাহাতে নানা রকমের চিত্র, লতাবন্ধ, জ্যৈষ্ঠরূপ রচনা করা হইত।

নাট্যমণ্ডপ নির্মাণের এই গেল সাধারণ পদ্ধতি।

তারপর চতুরঙ্গ মণ্ডপের বিশেষ লক্ষণ নাট্যশাস্ত্রে ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। চতুরঙ্গ মণ্ডপ চার কোণ, আর চার দিকেই ৩২ হাত। বাহিরের চারদিকে ইটের দেওয়াল রচনা করিয়া, ঘিরিয়া, ভিতরে রঙ্গপীঠ নির্মাণ করা হইত। রঙ্গপীঠের চারিদিকে দশটা স্তম্ভ থাকিত। এই স্তম্ভের বাহিরে দর্শকদিগের বসিবার জন্য আসন তৈরী করা হইত। আসনগুলির আকার হইত সিঁড়ির মত। এগুলি হয় কাঠের, নয় ইটের। এক এক পঙ্ক্তি বা সারি অপর পঙ্ক্তির চেয়ে এক হাত নীচু করিয়া সাজান হইত।

এই দশটি স্তম্ভ ছাড়া মণ্ডপের অগ্রাঙ্গ দিকে আর দশটি স্তম্ভ নির্মাণ করা হইত। স্তম্ভগুলির উপর আট হাত পরিমাণ পীঠ নির্মাণ করার রীতি ছিল। ঐ স্তম্ভগুলি শালকাঠের তৈরী। আর সেগুলি জ্যৈষ্ঠ দিয়া অলঙ্কৃত থাকিত। এই ছয়টি স্তম্ভের নাম—‘ধারণী-ধারণ।’ ইহার নাম নেপথ্য-গৃহ। ইহাতে একটি মাত্র দ্বার। এ ছাড়া রঙ্গের দিকে আর একটা, ‘জনপ্রবেশ’র দ্বার থাকিত। এই রঙ্গপীঠ সবস্থল আট হাত। ইহা চতুরঙ্গ ও সমতল। ভিতরে একটা বেদিকা সাজান থাকিত। তার পাশ দিয়া “মন্তবারণী” বাহির করা হইত। মন্তবারণী বেশ চিত্র করা বারান্দা। বারান্দা ধারণ করিবার জন্য চারিটি স্তম্ভের ব্যবস্থা থাকিত। ইহার পর রঙ্গশীর্ষ। জ্যৈষ্ঠমণ্ডপ ত্রিকোণ। ইহার মাঝখানে ত্রিকোণ রঙ্গপীঠ। দরজাও ত্রিকোণ। রঙ্গপীঠের পিছনে আর একটি দরজা থাকিত। সম্মুখে ভিত্তির উপর স্তম্ভ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, পর্বতগুহাকারে নাট্যমণ্ডপ নির্মাণ করা হইত।

প্রাচীনকালে গুহা যে নাট্যশালার জন্য ব্যবহৃত হইত, তাহার প্রমাণ আছে। খ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকের রামগড়ের গুহালিপিতে স্পষ্ট লেখা আছে যে, 'প্রেক্ষাগৃহ' নাট্যাভিনয়ের জন্য নির্মিত হইত। কখন কখন নাট্যাভিনয়ের জন্যই পৃথক গৃহের বন্দোবস্ত থাকিত। এরূপ ঘরের নাম ছিল 'প্রেক্ষাগৃহ'। পালি-সাহিত্যে ইহার নাম 'পেক্খ'। 'সমন্তপাসাদিকা' ও 'সুমঙ্গল-বিলাসিনী'তে প্রেক্ষা-গৃহ সম্বন্ধে আলোচনা আছে। ১৭৯২ সালে সরকার বাহাদুরের সুরঙ্গজার উপর প্রথম নজর পড়ে। তখন হইতে উসলী, ডালটন, বল, বেগলার, কানিঙ্কহাম প্রভৃতি অনেকেই সুরঙ্গজার রামগড় পাহাড় দেখিয়া বিবরণ প্রকাশ করেন। পরে ডক্টর ব্রথ সুরঙ্গজার রামগড় পাহাড়ে 'সীতাবেজরা' ও 'যোগীমারা' নামক দুইটি গুহার ভগ্নাবশেষ আবিষ্কার করেন। এ দুইটি যে প্রেক্ষাগৃহ, তাহা নিঃসন্দেহে বলা যাইতে পারে। নাট্যশালা যে পর্বত-গুহার আকৃতিবিশিষ্ট হইবে, ইহার উল্লেখ নাট্যশাস্ত্রে আছে।

গুহাতে যে শুধু যোগীরা ধ্যানই করিতেন, তাহা নয়। নাচগান আমোদের জন্য প্রাচীনকালে এগুলির যে ব্যবহার ছিল, কালিদাস প্রভৃতির গ্রন্থে তাহার সাহিত্যিক প্রমাণও আছে। অধ্যাপক লুডের্স কতকগুলি এইরূপ প্রমাণের উল্লেখ করিয়াছেন (Indian Antiquary, ৩৪ খণ্ড, পৃ: ১৯৯-২৮০)। ঐরাজ্যবাদে একটি বৌদ্ধগুহাতে একেবারে মন্দিরেই নাচের যে বন্দোবস্ত ছিল, পাশের ছবিটি দেখিলেই বেশ উপলব্ধি হইবে (Arch. Surv. Western India. Vol. III, pl. liv, fig 5)।

নাসিকেও এই রকম নাচগানের জন্য ব্যবহৃত দুইটি গুহা আছে। আজও গুহা দুইটি দেখিলে দর্শকদের চোখে নৃত্যগীতের দৃশ্য জীবন্তভাবে ফুটিয়া ওঠে। জুনাগড়ের উপরকোট গুহার দৃশ্য আমাদের এই কথাই সপ্রমাণ করিয়া দেয়। কুদা ও মহাডের গুহাতেও নাচগানের ব্যবস্থা ছিল। শুধু তাহাই নয়, দেখা যায়, এই গুহা দুইটির তিনধারে বসিবার আসনের যেরূপ বন্দোবস্ত তাহাতে এই গুহা-দুইটি সম্ভবত অভিনয়ের জন্য ব্যবহৃত হইত। (ফাও'সন ও বর্জেস-সঙ্কলিত 'Cave Temples' pls, v, 1; XIX, XXVI, &c, এবং Arch. Surv. Western India, Vol IV pls VII—X)। যথুরার একটি প্রাচীন শিলালিপিতে একজন গণিকার দানের একটা ফিরিস্তি আছে। এই গণিকার নাম 'নাদা'। নাদা শিলালিপিতে আপনাকে 'লেনশোভিকাদন্দা'র কন্যা বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। 'লেনশোভিকা' শব্দের অর্থ "গৃহাভিনেত্রী"।

পতঞ্জলির মহাভাষ্যে ‘কংশবধ’ ও ‘বলিবদ্ধ’ নাটকান্বিত প্রসঙ্গে—‘যে অভিনয় করে’ এই অর্থে ‘শোভিকা’ শব্দের উল্লেখ আছে, (পানিনি ৩।১।২৬, বার্তিক ১৫)। গুহাতে শুধু মূনি-ঋষিরা থাকিতেন না, গাণিকারা, লেনশোভিকারা—আর তাহাদের প্রণয়ান্বেষণও থাকিত।

রামগড় গুহায় এইরূপ নাট্যশালার ব্যবস্থা আছে। একটা রীতি আছে যে, রজনালয়ে বন্ধলিপি থাকিবে। এইখানে সীতাবেদ্যরা গুহাতেও একটি লিপি আছে। খুব সম্ভব তাহা বন্ধলিপি।

সীতাবেদ্যরা গুহার প্রবেশ-পথের পার্শ্বে গুহার ছাদের ঠিক নিচেই একটি খোদিত লিপি আছে। লিপিটি মাত্র দুই ছত্র। প্রতি ছত্র তিন-চুট আট-ইঞ্চি লম্বা। এক-একটি অক্ষর প্রায় ২৫ ইঞ্চি। দুইটি ছত্রেরই শেষের দিককার অক্ষরগুলি সিমেন্টে বুজিয়া গিয়াছে।

ব্রথ সাহেবের ধৃত-পাঠ এইরূপ—

১। অদিপয়ন্তি হৃদয়ং সভাব-গন্ধ কবয়ো এরা তন্নং...

২। দুলে বসন্তিয়া হাসাবাহুভূতে কদম্বতং এবং অলং গ [ত]।

এই শ্লোকের তিনি যে তর্জমা করিয়াছেন তাহা এই—‘Poets Venerable by nature kindle the heart, who—’

‘At the swing festival of the vernal full moon, when frolics and music abound, people thus (?) tie (around their necks garlands) thick with jasmine flowers.’

ইহার পর ষোগীমারা গুহায় যে-লিপি আছে ব্রথ তাহারও পাঠোদ্ধার করিয়াছেন। তাঁহার ধৃত পাঠ এই—

(১) শুভনুক নম

(২) দেবদাশিক্য

(৩) শুভনুক নম। দেবদাশিক্য

(৪) তং কময়িথ বল ন শেষে।

(৫) দেবদিনে নম। লুপদখে।

এই কথাগুলির ব্রথ সাহেবের অনুবাদ এইরূপ—

(1) ‘Sutanuka by name,

(2) ‘A Devadasi

(3) ‘Sutanuka by name, a Devadasi,

(4) 'The excellent among young men loved her

(5) 'Debodinna by name, skilled in sculpture.'

উপরে ব্রহ্ম সাহেবের গৃহীত এই সকল লিপির প্রতিলিপি দেওয়া হইল :—

বোইয়ে (A. M. Boyer) কিন্তু উপরের দুইটি লিপির অন্তরূপ পাঠ করিয়াছেন। তাঁহার দ্বত পাঠ নিয়ে দেওয়া হইল—

১। অদিপয়ন্তি হৃদয়ং। স[ধা]বগরক[ং]বয়ো

এতি তয়ং...তুলে বসং তিরা

হি সাবাহুভূতে কুদস্ ততং এব অনং গ[তা]

২। হুতহুকা নম। দেবদাশিক্য।

তং কময়িধ বলু ন শেয়ে

দেবদিনে নম। লুপ দখে।

[Journal Asiatique, Xieme Ser tom. III Pp. 478]

মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিত শ্রীযুক্ত হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় এই দুইটি লিপির পাঠ অন্তরূপ করিয়াছেন। যদিও তিনি তাঁহার পাঠ দেন নাই, কিন্তু যে অনুবাদ দিয়াছেন তাহা হইতে তাঁহার পাঠ যে ভিন্ন তাহা বেশ ধরা যায়। নিয়ে তাঁহার কৃত অনুবাদ দিলাম—

প্রথম লিপির শাস্ত্রী মহাশয়ের ইংরেজি অনুবাদ—

'I salute the beautifully-formed one who shows us the gods. I salute the beautiful form that leads us to the gods. He is much in quest at Varanasi. I salute the god-given one for seeing his beautiful form.'

দ্বিতীয় লিপির অনুবাদ :—

'The heart of a lady living at a distance (from her lover) is set to flames by the following three—sadam, Bagara and the poet. For her 'this cave is excavated. Let the God of love look to it.'

[J. A. S. B. Proceedings, 1902, Pp. 90-91]

সীতাবেদ্যর সঙ্কে একটি প্রবাদ আছে যে, সীতা দেবী এইখানে বাস করিতেন। সীতাবেদ্যর গুহা ভিতরের দিকে ছয় ফিট উচু। মাঝে-মাঝে ছয় ফুটেরও কম। গুহার একেবারে ভিতরে দেয়ালের চারিশাশ উচু বেদি

দিয়া দেয়া; একটি বড় নালি ঐ খেদিয় নিয় দিয়া দেয়ালের দিকে চলিয়া গিয়াছে। মেঝের উপর কতকগুলি গর্ত বেশ বড় সহকারে কাটিয়া প্রস্তুত হইয়াছে। গুহার ভিতরে প্রবেশের পথ ১৭ ফুট চওড়া। গুহাটি সর্বসমেত ৪৪১ ফুট। মধ্যভাগে ১২ ফুট ১০ ইঞ্চি চওড়া। আর প্রায় ৬ ফুট উচ্চ। চারিদিকের দেয়াল কাটিয়া প্রস্তুত। দেয়ালের চারিদিকে পাথরকাটা উচু উচু মঞ্চাসন। তিনদিকে দুই সারি মঞ্চাসন। ভিতরের অংশ বাহিরের অংশের চেয়ে দুই ইঞ্চি উচু। যে-দিকটার সম্মুখ প্রবেশ পথের দিকে দুই সারি মঞ্চের (double bench) সেই দিকটা ৮ ফুট ৬ ইঞ্চি চওড়া। প্রবেশ পথের পশ্চাভাগের মঞ্চাসনগুলি অপেক্ষাকৃত নিচু; প্রাচীরের দিকে ছোট ছোট পাথর কাটা মঞ্চাসন আছে। এই প্রবন্ধের শেষে (পৃঃ...) ব্রথ প্রদত্ত নক্সা দেওয়া গেল।

এই নক্সা হইতে ইহার অবিকল ধারণা না হইতে পারে। কিন্তু তিনি আর একটি বে-চিড্র দিয়াছেন—তাহাতে চিড্র আরও স্থলপট। এই চিড্রটি অষ্টব্য।

প্রথম চিড্রের নিচের দিকের শেষ রেখা মালভূমির প্রান্তদেশ নয়, এখানে জমি কিছু নামিয়া গিয়াছে। ব্রথ বলেন, এই স্থল পাথরকাটা ভিখাকার নাট্যশালার সম্মুখে রঙ্গপীঠ (Stage) স্থাপনের জন্য প্রচুর স্থান আছে। আর মঞ্চাসনগুলিতেও পঞ্চাশ-ষাট জন দর্শকের বসিবার জায়গা হয়। অভ্যন্তর দেশ ৪৬ ফুট লম্বা ও ২৪ ফুট চওড়া একটি আয়ত চতুর্ভুজাকৃতি বিনিষ্ট (oblong) স্থান। তিনদিকেই পাথরকাটা সুপ্রশস্ত বসিবার জায়গা; এগুলি ২৮ ফুট উচ্চ, ৭১০ ফুট প্রশস্ত; সম্মুখভাগ কয়েক ইঞ্চি মাত্র নিচু করিয়া আসনগুলি চাতালের আকৃতিবিনিষ্ট করা হইয়াছে। প্রবেশ-পথের নিকটস্থ ভূমি আসনের কোণের ভূমির চেয়ে কিছু নিচু।

১৯০৩-৪ সালের Arch. Servey-র Annual Report-এ (পৃঃ ১২৩-১৩১) ব্রথ সাহেব রামগড় নাট্যশালার সচিড্র বিবরণ দিয়াছেন। বর্তমান প্রবন্ধে ব্যবহৃত চিড্র ও নক্সা ব্রথের এই বিবরণ হইতেই গ্রহণ করিয়াছি। ব্রথ ১৯০৪ সালে ৩০-এ এপ্রিল তারিখে রামগড়ের রজার সম্মুখে একখানি পত্র ভিত্তিশকে (E. Windish) লেখেন। ইহাতে তিনি ভারত-নাট্যশালার গ্রীক-প্রভাব সম্বন্ধে কথিত চেষ্টা করেন। পত্রখানি Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft নামক প্রসিদ্ধ জার্মান পত্রে (১৯০৪,

পৃ: ৪৫৫-৪৫৭) প্রকাশিত হয়। তিতিশ নানা যুক্তি সহকারে দেখাইতে চেষ্টা করেন যে ভারতীয় নাট্যশালার উৎপত্তি গ্রীক আদর্শ হইতে। কিন্তু তাঁহার যুক্তিতে সারবত্তা আদৌ নাই। ভারতীয়-নাট্যশালার গ্রীক সম্পর্ক প্রমাণিত করিতে হইলে প্রথমে গ্রীকদের নাট্যশালা সম্বন্ধে আলোচনা করা আবশ্যক। আমরা আপাততঃ গ্রীক ও রোমান নাট্যশালা সম্বন্ধে দিগ্दर्শন হিসাবে সামান্য কিছু বলিয়া বর্তমান প্রবন্ধের উপসংহার করিব। বারাস্তরে এ-সম্বন্ধে কিছু বলিবার ইচ্ছা রহিল।

পুরাতন গ্রীস ও রোমের দুইটি সাধারণ স্থান বড় প্রিয় ছিল—একটি মন্দির, অপরটি নাট্যশালা। এই দুইটি স্থানে গ্রীক ও রোমানদের দুই রকম স্তুতি মিটিত। প্রাচীন গ্রীক নাট্যশালার দুইটি ভাগ ছিল। একটি Orchestra, অপরটি Theatron (থিয়েটার)। নাট্যশালা তৈরি করিবার জন্য প্রায়ই পাহাড়ের ঢালু জায়গা পছন্দ করা হইত। দর্শকদিগের বসিবার আসন পাহাড় কাটিয়া করা হইত। এই আসনগুলি শ্রেণীবদ্ধভাবে সন্নিবিষ্ট থাকিত। আসনগুলি এমনই করিয়া তৈরি যে, একটি আসন-শ্রেণী আর একটির চেয়ে উঁচু। ইহাতে দর্শকদিগের দেখিবার সুবিধা হইত। আসন-শ্রেণীগুলি কেন্দ্র হইতে আরম্ভ করিয়া ক্রমশঃ চক্রাকারে বাহিয়া চলিয়াছে। প্রত্যেক চক্রাংশের পরিমাণ একটি সম্পূর্ণ বৃত্তের $\frac{1}{8}$ অংশ। এইগুলির মধ্যে-মধ্যে আবার যাতায়াতের জন্য খানিকটা করিয়া জায়গা ফাঁক রাখা হইত। যাতায়াতের পথগুলির দুইপাশে বসিবার আসনগুলি (bench) পরস্পর সমান্তরাল রেখায় থাকিত। যখন রঙ্গালয়ে ভিড় হইত, দর্শকগণ অগত্যা যাতায়াতের পথগুলি অধিকার করিয়া দাঁড়াইয়া অভিনয় দেখিতে বাধ্য হইত। সকলের নিচের বা সন্মুখের আসন-শ্রেণী হইতে সকলের উঁচু বা একেবারে পিছনের আসন-শ্রেণীর মাঝে-মাঝে সিঁড়ির ব্যবস্থা থাকিত। দর্শকদিগের এই বসিবার জায়গার সন্মুখেই একটি বৃত্তাকার ক্ষেত্র থাকিত। ইহারই নাম Orchestra। এই জায়গাটি ঐক্যতানবাসন ও নৃত্য প্রভৃতির জন্য নির্দিষ্ট। এই ক্ষেত্রটি তক্তা দিয়া ঢাকা; ইহার মধ্যস্থলে একটি উচ্চ মঞ্চের উপর দেবতা Dionysus-এর বেদির (Thymele) স্থান। কখন-কখন এটি আবার সঙ্গীত-সম্প্রদায়ের নেতা, বংশীবাদক বা উত্তর সাধকের দ্বারা অধিকৃত হইত। Orchestra-র পিছনেই নাট্যমঞ্চ বা Stage। এটি কিঞ্চিৎ উচ্চতর ভূমির উপর অবস্থিত। সম্ভবতঃ বাদক-সম্প্রদায় Orchestra হইতে নাট্যমঞ্চে আরোহণ করিত।

নাট্যমঞ্চের পিছনে কয়েকটি দারবাস একটা প্রাচীর থাকিত। ইহাকে তাহারা বলিত Spene (Lat scaena) এবং Orchestra-র মধ্যবর্তী স্থানের নাম ছিল Proskenion (Pros-cenium)। কথাবার্তার সময় এইটি অভিনেতাদিগের দাঁড়াইবার স্থান। দৃশ্যপট বা Scene বলিতে বাহা বুঝায়, তখনকার থিয়েটারে সেরূপ কিছুই ছিল না। তবে যে-স্থান সম্পর্কে অভিনয় চলিতেছে এইটুকু নির্দেশ করিবার জন্য তখনকার Scaenাকে চিত্র-বিচিত্র করা হইত। নাট্যশালার কোন অংশ ছাদ দিয়া আচ্ছাদিত ছিল না। কাজেই অভিনয়ের সময় বৃষ্টি হইলে দর্শকদিগকে বাধ্য হইয়া নাট্যশালার চারিপাশের বারান্দার নিম্নে আশ্রয় লইতে হইত। অভিনয় প্রায় দিনের বেলাই হইত। স্বতরাং রৌদ্র-নিবারণের জন্য সময়ে-সময়ে চাদোয়ার ব্যবস্থা থাকিত। গ্রীক থিয়েটারের নির্মাণ পদ্ধতির একটি বিশেষ দোষ ছিল। দর্শকদিগের মধ্যে বাহাদের সকলের পিছনে বসিতে হইত; তাহারা সম্মুখের কিছুই দেখিতে পাইত না। তাহাদের নজর নাট্যমঞ্চের পাশের দিকে পড়িত। গ্রীক নাট্যশালাগুলি খুব বড় ছিল। এত বড় করিবার উদ্দেশ্য সহরের সমগ্র অধিবাসীকে একসঙ্গে অভিনয় দেখিবার সুযোগ দেওয়া। বিরাট নাট্যশালার বহুলোকের স্থান সঙ্কুলান হইত বটে। কিন্তু অতি অল্পলোকই অভিনেতাদের কথা শুনিতে বা তাহাদের মুখের ভাবভঙ্গি স্পষ্ট দেখিতে পাইত। অনেককেই এ-স্থানে বঞ্চিত থাকিতে হইত। তবে তাহাদের নাট্যশালার এই সমস্ত ত্রুটি আমাদের মতটা অস্ববিধাজনক বলিয়া মনে হয় তাহাদের ততটা বোধ হইত না। ইহার কারণ এই যে, আমরা নাট্যকে এখন যেভাবে বৃদ্ধিতে অভ্যস্ত হইয়াছি, তাহারা তখন সেভাবে বৃদ্ধিতে অভ্যস্ত ছিল না। প্রাচীনকালের অভিনেতৃবর্গ ধাতুনির্মিত একরকম মুখোস পরিত; এটি প্রকারান্তরে Speaking trumpet-এর কাজ করিত। অত্যন্ত দূরের দর্শকগণ অত্যন্ত ছোট দেখিবে বলিয়া একটু বড় দেখাইবার জন্য তাহারা খুব উঁচু গোড়ালীওয়ালো জুতা পরে দিয়া শরীরটাও pad-এর সাহায্যে বৃহৎ করিয়া নাট্যমঞ্চে নামিত।

আধুনিক থিয়েটারের পূর্বাবস্থায় যেমন সকল অভিনেতাই পুরুষ ছিল। গ্রীক থিয়েটারেও সেইরূপ অভিনয় কেবল পুরুষেই করিত। "স্ত্রীলোকেরা তখন থিয়েটার দর্শনে বঞ্চিত ছিল; তবে বিরোগান্ত নাটকের অভিনয় দেখিতে বাইবার বাধা ছিল না। খৃঃ পূর্ব পঞ্চাশ শতকে তাহারা পৃথক স্থানে বসিয়া অভিনয় দেখিত।

অভিনয় প্রাতঃকালেই আরম্ভ হইত। পরপর দুই-তিনটি নাটকের অভিনয় হইত। শেষে একটা প্রহসন হইয়া অভিনয় শেষ হইত। পুরা অভিনয় শেষ হইতে দশ-বার ঘণ্টা লাগিত।

সম্মুখের আসন-শ্রেণীতে কেবল উচ্চপদস্থ ব্যক্তি, পুরোহিত ও রাজদূতেরাই বসিতে পাইত। বাহারা বেশি পয়সা খরচ করিতে পারিত, তাহারাই অপেক্ষাকৃত উচ্চ আসনে বসিবার অধিকারী হইত। কিন্তু পেরিক্লিসের সময় হইতে গরিবেরা বিনা খরচে থিয়েটার দেখিতে পাইত। সাধারণ কোষাগার হইতে তাহাদের খরচ যোগান হইত। শেষে নগরবাসী সকলেই সেই সুবিধা ভোগ করিয়াছিল।

প্রায় ৪২৬ পূর্ব খৃষ্টাব্দে এথেন্স নগরে প্রথম পাথরের থিয়েটার নির্মিত হয়। ইহার পর হইতে চারিদিকে থিয়েটারের ধুম লাগিয়া গেল। গ্রীস, এসিয়া-মাইনর এবং সিসিলির সকল নাট্যশালাই এথেন্সের নাট্যশালায় অনুকরণে গঠিত হইয়াছিল। তবে এইগুলিতে কিছুকিছু পরিবর্তনও সাধিত হইয়াছিল।

রোমে ২৪০ খৃষ্টাব্দের পূর্বে ঠিক অভিনয় হয় নাই। এই সময় একটি কাঠের রঙ্গমঞ্চও তৈরি হয়। প্রত্যেকবার অভিনয়ের পরে আবার সব ভাঙ্গিয়া ফেলা হইত। ১২৪ পূর্ব খৃষ্টাব্দের সেনেটররা নাট্যমঞ্চের পথের উপর বসিতে পাইত। কিন্তু তাহাদের নিরুপিত কোন আসন ছিল না। তাহাদের বসিবার দরকার হইত তাহারা নিজেদের চেয়ার আনিত। কখন কখন সরকারের হুকুমে বসিয়া অভিনয় দেখা বন্ধ হইত। ১৫৪ পূর্ব খৃষ্টাব্দে নির্দিষ্ট আসনযুক্ত স্থায়ী থিয়েটার করিবার চেষ্টা হয়। কিন্তু সেনেটের আদেশে থিয়েটার ভাঙ্গিয়া ফেলিতে হয়। ১৪৫ পূর্ব খৃষ্টাব্দে গ্রীস-বিজয়ের পর গ্রীকদের অনুকরণে থিয়েটার নির্মিত হয়। সেগুলিও কাঠের। একবারের বেশি তাহাতে অভিনয় হইত না। পাথরের তৈরি প্রথম রোমান থিয়েটার ৫৪ পূর্ব খৃষ্টাব্দে হয়। Pompey এই থিয়েটার করেন। ১৭,৫০০ বসিবার আসন ইহাতে ছিল।

১৩ পূর্ব খৃষ্টাব্দে আগস্টাস (Augustus) তাঁহার ভাইপো মার্সেলাসের (Marcellus) নামে একটি থিয়েটার করেন। এই থিয়েটারের ধ্বংসাবশেষ আজও বর্তমান।...

গ্রীক ও রোমান থিয়েটারের সাদৃশ্যও যেমন ছিল, পার্থক্যও তেমনই ছিল। পার্থক্য ছিল দর্শকদের স্থান লইয়া। গ্রীকদের মতন এটিও সমান্তরাল পথ ও সিঁড়ি দিয়া বিভক্ত ছিল। তবে এই ভাগগুলি সমানভাবে গ্রীকদের মতো

ছিল না। ছিল অর্ধবৃত্তাকারে। আর ইহার ব্যাসের শেষে রক্তাক্তের সম্মুখের
প্রাচীর ছিল। প্রীতরা অর্ধবৃত্তের অংশকা বড় করিয়া এটিকে তৈরি করিত।
রোমানদের থিয়েটারের সর্বোচ্চতলের স্তম্ভগুলির আবরণের উচ্চতা সমান ছিল।

[প্রথম প্রকাশ : প্রবাসী, আশ্বিন ১৩৩৬ । রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ।]

অশোকনাথ শাস্ত্রী

ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা

প্রাচীনযুগে ভারতবর্ষে কোন দৃষ্টকাব্যের অভিনয় আরম্ভ করিবার পূর্বে
কুশীলবগণ একত্র মিলিত হইয়া রক্তবিশ্রাস্তির উদ্দেশ্যে একপ্রকার মাজলিক
টংসবের আয়োজন করিতেন। উহার নাম ছিল ‘অর্জরোংসব’। প্রাচীন
ইংলণ্ডের May-day rites বা May-pole dance-এর সহিত ইহার অনেকটা
সাদৃশ্য ছিল। সে-যুগের অভিনয়ের সহিত অর্জরোংসবের সম্পর্ক এতই ঘনিষ্ঠ
ছিল যে, একটিকে বাদ দিয়া অপরটির কল্পনাও করা বাইত না। এই অর্জ-
রোংসবের ইতিহাসই ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা।

* * * *

পুরাকালে একদিন মহর্ষি ভরত তাঁহার নিত্য জপ শেষ করিয়া শতপুত্র ও
শিশু পরিত্রুত হইয়া তপোবনে বসিয়াছিলেন। সেদিন অনধ্যায়—বেদপাঠের
পরিশ্রম হইতে ঋষিগণ মুক্তিলাভ করিয়াছিলেন। অতএব, ইহাই উপযুক্ত
অবসর বুঝিয়া অজ্ঞেয় প্রমুখ জিতেন্দ্রিয় মুনিগণ ভরতকে প্রশ্ন করিলেন—‘বেদা-
হুমোদিত ও চতুর্বেদের সম্বন্ধে নাট্যবেদ নামে যে গ্রন্থ আপনি কিছুদিন পূর্বে
সম্বলিত করিয়াছেন, তাহা কিরূপে ও কাহার নিমিত্তই বা উৎপন্ন হইয়াছিল?’
ইহা ছাড়া—নাট্যের কয়টি অঙ্গ, কি প্রমাণ ও রক্তমঞ্চে উহার প্রয়োগবিধি
কীদূশ—এ সকল বিষয় সম্বন্ধেও তাঁহারা বহু প্রশ্ন করিয়াছিলেন। মুনিশ্রেষ্ঠ
ভরতও একে-একে এই সকল প্রশ্নের উত্তর দিতে লাগিলেন।

প্রথমেই নাট্যের উৎপত্তি ও নাট্যবেদরচনার কথা।

সাধারণের ধারণা নাট্যবেদ ব্রহ্মার রচিত। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে চতুর্বেদের
ভার উহাও অপৌরুষেয় ও অনাদি। ব্রহ্মা উহার প্রবর্তয়িতা রাজ, রচয়িতা
নহেন। আরম্ভ হইতে আরম্ভ করিয়া বৈবস্বত অবধি প্রত্যেক যযুতয়েরই (১)

ত্রেতাযুগে নাট্যবেদ পিতামহ (ব্রহ্মা) কর্তৃক প্রবর্তিত হইয়া আসিতেছে। কিন্তু কখনও কোন সত্যযুগে নাট্যবেদের প্রচার হয় নাই।

স্বায়ম্ভুব হইতেছে প্রতি কল্পের আদি যমকর। উহার প্রথম সত্যযুগ ও সত্য-ত্রেতার সন্ধিকাল অতিক্রান্ত হইবার পর ত্রেতাযুগের প্রারম্ভে—দেব, দানব, যক্ষ, রক্ষস, গন্ধর্ব, মহোরগ প্রভৃতির দ্বারা সমাক্রান্ত—লোকপালগণ কর্তৃক প্রতিষ্ঠিত—মানবের কর্মভূমি জম্বুদ্বীপে—প্রজাপতি গ্রাম্যধর্ম প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। কারণ, ত্রেতাযুগ প্রবৃত্ত হইবার সঙ্গে-সঙ্গেই লোক-সমাজে একপাদ পাপ সঞ্চারিত হইয়াছিল। প্রজাগণ পাপ-সঞ্চারের ফলে কাম ও মোহের বশীভূত—ঈর্ষা, ক্রোধ প্রভৃতির দ্বারা বিমূঢ় হইয়া সুখ ও দুঃখ ভোগ করিতেছে দেখিয়া ইন্দ্রাদি দেববৃন্দ পিতামহ ব্রহ্মাকে বলিলেন—

‘পিতামহ! আমরা চিত্তবিনোদনের উপযোগী এমন একটি হিতকর ক্রীড়ার জব্য চাই, যাহা একাধারে দৃশ্য ও শ্রব্য হইতে পারে। শূদ্র জাতিগুলির পক্ষে বেদাধ্যয়ন বা শ্রবণের কোন বিধি নাই। অতএব, আপনি কৃপাপূর্বক সকল জাতির শ্রবণযোগ্য একটি সার্বজনিক পঞ্চম বেদ সৃষ্টি করুন।’

তদ্বিৎ ব্রহ্মা ‘তথাস্তু’ বলিয়া সদলবলে দেবরাজকে তখনকার মতো বিদায় দিলেন। পরে যোগবলে চতুর্বেদের স্মরণে প্রবৃত্ত হইলেন। তিনি তখন সঙ্কল্প করিলেন—‘আমি নাট্যাখ্য এমন এক পঞ্চম বেদ সঙ্কলন করিব যাহা ধর্ম-বুদ্ধির অনুকূল, অর্থপ্রদ, দৃশ্য, প্রয়োজনীয়, যশস্ত, নানা উপদেশবহুল। ধর্মার্থ কাম-মোক্ষাত্মক চতুর্বর্গের উপায় প্রবর্তক, চতুর্বেদের সংগ্রহ-স্বরূপ (digest) সর্বশাস্ত্রের সারভূত, সর্বপ্রকার শিল্পের আকরস্বরূপ ও ইতিহাস সংযুক্ত হইবে।’

এইরূপ সঙ্কল্প করিয়া ভগবান লোক পিতামহ ব্রহ্মা চতুর্বেদের অঙ্গসমূহ ত্রেতাযুগে প্রণয়ন করিলেন। ঋগ্বেদ হইতে গ্রহণ করিলেন উহার পাঠ্য অংশ। সামবেদ হইতে গীত, যজুর্বেদ হইতে অভিনয় ও অথর্ববেদ হইতে লইলেন রস। এইরূপে সর্ববেদবিৎ পিতামহ কর্তৃক চতুর্বেদ ও আয়ুর্বেদাদি উপবেদগুলির সহিত সম্বন্ধ নাট্যবেদ সৃষ্ট হইল।

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে ভারতীয় নাট্যবিদ্যার উৎপত্তি লক্ষ্যে যে অপূর্ব কাহিনী বিবৃত হইয়াছে তাহা এইরূপ। অবশ্য পাশ্চাত্ত্য গবেষকগণ ইহাকে একবারেই রূপকথা বলিয়া উড়াইয়া দেন। নাট্যোৎপত্তি লক্ষ্যে তাঁহাদিগের বিভিন্ন মতবাদ এ-প্রবন্ধের আলোচ্য নহে।

নাট্যবেদ সঙ্কলনের পর ব্রহ্মা হরেশ্বর ইন্দ্রকে ডাকিয়া বলিলেন—‘দেব,

দেবরাজ! ইতিহাস (দশরূপক) ত আমি সৃষ্টি করিলাম। এখন তুমি দেবগণের মধ্যে উহার প্রচার কর। ধাহারা উক্ত বিজ্ঞা গ্রহণে (গুরু-মুখ হইতে শিক্ষা করিতে) ও ধারণে সমর্থ, উহাপোহ বিচার করিতে অপরাধুথ, লোক-সমাজে ভীত (nervous) নহেন—এইরূপে কুশল, বিদগ্ধ, প্রগল্ভ ও জিতপ্রম শিক্ষার্থীগণের মধ্যে এই নাট্যবেদ বিজ্ঞা তুমি বিতরণ কর।’

ইহার উত্তরে ইন্দ্র কৃতাজলিপুটে ব্রহ্মাকে বলিলেন—‘ভগবন দেবগণ চিরদিন সুখতোগে অভ্যস্ত। নাট্যবেদের গ্রহণ, ধারণ, জ্ঞান (উহাপোহবিচার), প্রয়োগ (রক্তমঞ্চে অভিনয়) প্রভৃতি পরিশ্রমসাপেক্ষ নাট্যকর্মে তাঁহারা কখনও সমর্থ হইবেন না। বেদের রহস্যবিৎ, কষ্টমহ, জিতেন্দ্রিয়, ব্রত-নিয়মপরায়ণ ঋষিগণই নাট্যবেদ শিক্ষা ও প্রয়োগ করিবার একমাত্র উপযুক্ত পাত্র।’

ইন্দের এই যুক্তিযুক্ত বাক্য শ্রবণে কমলাসন ব্রহ্মা মহর্ষি ভরতকে সম্বোধন করিয়া বলিলেন—‘তুমি শতপুত্র সহযোগে নাট্যবেদের প্রথম প্রয়োগ কর।’

অনন্তর ভরত ব্রহ্মার নিকট বধাবিধি নাট্যবেদ অধ্যয়নপূর্বক নিজের শত-পুত্রকে বধারীতি নাট্যশিক্ষা প্রদান করিলেন। অভিনয়ে যিনি যে-ভূমিকা গ্রহণের যোগ্য, তাঁহাকে সেই ভূমিকা প্রদান করা হইল। সর্বনাট্যের মাতৃকা-স্বরূপিনী চারিটি বৃত্তির (style in composition) মধ্য হইতে নাট্য প্রয়োগের উপযোগী দেখিয়া ভরত প্রথমে তিনটিমাত্র বৃত্তি বাছিয়া লইয়াছিলেন। ভারতী, সাস্ততী ও আরভটী—এই তিনটি বৃত্তি অবলম্বন করিয়া ভরত নাট্য প্রয়োগে প্রবৃত্ত হইলে ব্রহ্মা উহাদিগের সহিত কৈশিকী বৃত্তি ও (২) ষোণ করিতে আদেশ দিলেন। উত্তরে ভরত বলিলেন—‘পিতামহ! কৈশিকী প্রয়োগের উপযুক্ত উপকরণ আমার অধিকারে নাই। সে-দ্রব্য আপনাকেই সংগ্রহ করিয়া দিতে হইবে। এই কৈশিকী বৃত্তি নৃত্ত (৩) ও অঙ্গহার সম্পন্ন, রসভাবক্রিয়াস্বক, স্নানপথাস্কৃত ও শৃঙ্গাররস সম্বৃত—ইহা আমি ভগবান শঙ্করের নৃত্যে লক্ষ্য করিয়াছি। একমাত্র ‘পরিপূর্ণানন্দ নির্ভরীকৃত দেহ সন্দরাকার’ অর্দ্ধাঙ্গীকৃত দাম্পত্য অর্দ্ধনারীশ্বরদের ব্যতীত অপর কোন পুরুষের পক্ষে কৈশিকী প্রয়োগ অসম্ভব। শুধু অভিনেতার দ্বারা এ-কার্য চলিবে না অভিনেত্রীরও প্রয়োজন।

এই কথা শুনিয়া পিতামহ নিজ মন হইতে নাট্যালঙ্কারচতুরা (৪) অঙ্গ-রাগণের সৃষ্টি করিলেন। এই অঙ্গরাগণ ব্রহ্মার মানসী সৃষ্টি। ইহারাই ভারতের আদি অভিনেত্রী। আর ভরতের শতপুত্র হইলেন প্রথম অভিনেতা।

তাহার পর শশিষ্ঠ স্বাস্থি নামক ধ্বনি ভাণ্ডের অধিকারে ও নারদাদি গন্ধর্বগণ গানযোগে (৫) নিযুক্ত হইলেন। ইহাই হইল ভারতের প্রথম নাট্য সম্প্রদায়।

এইরূপে নিজের দল গঠন করিয়া ভরত কৃতাক্ষণিপুটে ব্রহ্মার নিকট উপস্থিত হইয়া বলিলেন—‘পিতামহ! নাট্যশিক্ষা সমাপ্ত হইয়াছে! এখন কি করা যায় আদেশ করুন।’

পিতামহ উত্তর দিলেন—‘ভরত! নাট্যপ্রয়োগের উপযুক্ত অবসর ত সম্মুখে উপস্থিত। শ্রীমান মহেশ্বরের ধ্বজমহোৎসব প্রযুক্তপ্রায়। ইহাতেই নাট্যবেদের প্রয়োগ কর।’

দেবগণের সহিত সজ্জর্বে অশ্বর ও দানবগণ নিহত হওয়ার মহেশ্বরের বিজয়-স্বৃতি রক্ষার নিমিত্ত প্রস্তুত অমরগণ একত্রে মিলিত হইয়া উক্ত ইন্দ্রধ্বজমহোৎসবের আয়োজন করিতে ছিলেন।

শত্রু ধ্বজমহোৎসবে অভিনয়ের প্রারম্ভে ভরত প্রথমে নান্দী রচনা করিলেন। ঐ নান্দী আশীর্বচন-সংযুক্ত, বিচিত্র, বেদসম্মত ও অষ্টাদশ পদসংযুক্ত হইয়াছিল। (৬) তাহার পর ষেভাবে দৈত্যগণ দেবগণের নিকট পরাজিত হইয়া ছিলেন, তাহার অনুকরণে ঠিক তদনুরূপ ঘটনার সন্নিবেশ নাট্যে করা হইল।

ব্রহ্মাদি দেবগণ অভিনয়ের আয়োজন দর্শনে পরম পরিতুষ্ট হইয়া ভারতের পুত্রগণকে সর্বপ্রকার উপকরণ প্রদান করিলেন। প্রথমেই প্রীত হইয়া ইন্দ্র দিলেন তাঁহার শুভ বিজয়-ধ্বজ। ব্রহ্মা দিলেন বিদুষকের ব্যবহারোপযোগী কুটিলক অর্থাৎ বক্র-দণ্ড। বরুণ দিলেন পারিপার্শ্বিকের উপযোগী ভূদার। সূর্য দিলেন জলদপ্রতিম ছত্র বা বিতান (টাদোয়া)। শিব দিলেন দৈবী ও মাহুযী সিঁদ্ধি। বায়ু দিলেন ব্যজন, বিষ্ণু—সিংহাসন, কুবের—মুকুট ইত্যাদি।

অতঃপর দৈত্য-দানব নাশের অভিনয় আরম্ভ হইল। তাহা দেখিয়া যে সকল দৈত্য অভিনয় দর্শনার্থ তথায় সমাগত হইয়াছিল তাহারা কুণ্ঠিত-চিত্তে বিরূপাক্ষ প্রভৃতি বিয়গণের সহিত পরামর্শ আঁটিগ—‘একপ ধরনের অভিনয় আমরা পছন্দ করি না। অতএব, আইন—ইহাদিগকে কিছু শিক্ষা দেওয়া যাক!’

তখন অশ্বর ও বিয়গণ মার্মাবলে অদৃশ্ত হইয়া রজস্বকগত নর্তকগণের বাক্য, শারীরিক চেষ্টা ও স্বৃতি স্তম্ভিত করিয়া ফেলিল। সূর্যধারকে এইরূপে সহসা বিধ্বস্ত হইতে দেখিয়া দেবরাজ—‘একি! কোথা হইতে সহসা অভিনয়ের এ-

প্রকার বৈষম্য উপস্থিত হইল ?—বলিয়া ধ্যানমগ্ন হইলেন । যোগবলে তিনি দিব্যদৃষ্টিতে দেখিতে পাইলেন যে, বিয়গণ অদৃষ্টভাবে রক্তমণ্ডপটি একেবারে ছাইয়া ফেলিয়াছে । আর সূত্রধার ও তাঁহার সহকারী সকলেই তাহাদের প্রভাবে নষ্টসংজ্ঞ ও জড়ীভূত হইয়া পড়িয়াছেন । ব্যাপার গুরুতর বুঝিয়া ইন্দ্র সহসা উঠিয়া তাঁহার বিজয়-ধ্বজ তুলিয়া লইলেন । বিপদ হইতে উদ্ধারের পথ আবিষ্কার করিতে তাঁহার ক্ষণমাত্রও বিলম্ব হইল না । ধ্বজদণ্ড হস্তে তিনি যখন উঠিয়া দাঁড়াইলেন, তখন তাঁহার দেহ বিচিত্ররঙ্গপ্রভার ভাস্বর হইয়া উঠিয়াছে । ক্রোধে রক্তাক্ত নয়ন আশুর্গিত । রক্তপীঠগত বিয় ও অম্বরগণকে সেই ধ্বজ প্রহারে তিনি জর্জর করিয়া ফেলিলেন । বিয় ও অম্বরগণের মধ্যে কেহ নিহত, কেহ বা পলায়নপর হইলে দেবগণ হঠাৎ বসিতে লাগিলেন—‘দেবরাজ ! অদ্ভুত তোমার এই দিব্য প্রহরণ । যাহার সাহায্যে তুমি দানবগণের সর্বাঙ্গ জর্জর করিয়া দিয়াছ । যেহেতু উহার প্রহারে বিয় ও অম্বরগণ জর্জরীকৃত হইয়াছে, অতএব অণু হইতে তোমার এই দিব্য-ধ্বজের নাম হউক ‘জর্জর’ । যে-সকল দৃষ্ট অতঃপর নাট্যহিংসার চেষ্টা করিবে, তাহারা এই জর্জর দেখিলে আর পলাইবার পথ পাইবে না ।’ ইন্দ্র উত্তর দিলেন—‘তথাস্তু । আজ হইতে রক্তালয়ের রক্ষক হইবে এই জর্জর ।’

ইহার পর ধ্বজমহোৎসব আবার জমিয়া উঠিল । অভিনয় পুনরায় আরম্ভ হইল । কিন্তু হতাবশিষ্ট বিয়গণ সহজে নিরস্ত হইবার পাত্র ছিল না । তাহারা অদৃষ্ট থাকিয়া নর্তকদিগের ভয় জন্মাইতে লাগিল । তখন ভরত পিতামহকে সম্বোধন করিয়া বলিলেন—‘বিয়গণ নাট্য-বিনাশের অস্ত্র বন্ধপরিষ্কার হইয়া উঠিয়াছে । অতএব আপনি স্বয়ং ইহার রক্ষা বিধান করুন ।’ তখন ভগবান ব্রহ্মা বিশ্বকর্মা-কে ডাকিয়া সর্বমূলক্ষণসম্পন্ন দুর্ভেদ্য নাট্যগৃহ নির্মাণ করিতে আদেশ দিলেন । অচিরে প্রেক্ষাগৃহ নির্মিত হইল । পিতামহ দেবগণকে ডাকিয়া বলিলেন—‘তোমরা এক-একজন নাট্যগৃহের এক-এক অংশ রক্ষার ভার লও ।’ সকলেই সন্মত হইলেন । মণ্ডপ রক্ষার ভার পড়িল চন্দ্রমার উপর । লোকপালগণ দিক্-রক্ষা ও মারুতগণ বিদিক্-রক্ষার ভার লইলেন । নেপথ্যভূমি রক্ষায় নিযুক্ত হইলেন মিত্র, অম্বর রক্ষা করিতে লাগিলেন বক্রণ । রক্ত-বেদিকার রক্ষক হইলেন অগ্নি ও বায়ুভাণ্ড রক্ষায় অবশিষ্ট সকল দেবতাই তৎপর রহিলেন । এইরূপে এক-একজন দেবতা নাট্যগৃহের এক-এক অংশ-রক্ষার্থে স্বেচ্ছাসেবক সাজিলেন ।

তখন দৈত্যানাশক বজ্র অর্জরের শিরোভাগে নিক্ষিপ্ত হইল। আর উহার এক-একটি পর্বে অতিতরেজাঃ দেবগণ অধিষ্ঠান করিলেন। সর্বোচ্চে শিরঃপর্বে বসিলেন ব্রহ্মা স্বয়ং। তাহার নিম্নপর্বে শঙ্কর, তৃতীয়ে বিষ্ণু, চতুর্থে ক্ষম ও পঞ্চম বা সর্বনিম্নপর্বে বসিলেন—শেষ, বায়ুকি ও তক্ষক এই তিন মহানাগ! নাগকের রক্ষার ভার লইলেন ইন্দ্র, ও নাগিকার রক্ষায় নিযুক্ত হইলেন সরস্বতী।

তারপর দেবগণের অনুরোধে বিষ্ণুগণের সহিত বিবাদ আপোষে মিটাইবার নিমিত্ত ব্রহ্মা তাহাদিগকে ডাকিয়া জিজ্ঞাসা করিলেন—‘অভিনয় পণ্ড করিবার জন্য তোমাদের এত প্রয়াস কেন?’

ব্রহ্মার বাক্যে একটু নরম হইয়া বিরূপাক্ষ দৈত্য ও বিষ্ণুগণের মুখপাত্র হইয়া বলিল—‘দেবগণের ইচ্ছা পূর্ণ করিতে আপনি যে-নাট্যবেদ সৃষ্টি করিয়াছেন তাহার মুখ্য উদ্দেশ্য ত দেখিতেছি লোকচক্ষুর সমক্ষে আমাদের হেয় প্রতিপাদন করা। দেবতাই বলুন, আর দৈত্যই বলুন—সবই ত আপনার সৃষ্টি। আপনার নিকট আমরা উভয়পক্ষই সমান। তবে দেবতাদিগের প্রতি এ-পক্ষপাত কেন করিলেন?’

পিতামহ হাসিয়া উত্তর দিলেন—‘বৎস দৈত্যগণ! তোমরা ক্রোধ ও বিবাদ পরিত্যাগ কর। কেবল তোমাদেরই পরিভব দেখাইবার নিমিত্ত নাট্যবেদ সৃষ্টি হয় নাই। আর দেবতাদিগের নিছক স্তুতিবাদের নিমিত্ত যে ইহার সৃষ্টি করিয়াছি, তাহাও মনে ভাবিও না। প্রকৃতপক্ষে সমস্ত ত্রৈলোক্যেরই ইহা ভাবানু-কীর্তন স্বরূপ। ইহার মধ্যে কোথাও ধর্মাসুষ্ঠান, কোথাও বা ক্রীড়া, কোথাও অর্থলাভ, কোথাও বা শমপ্রাপ্তি, কোথাও হান্স, কোথাও বা যুদ্ধ, কোথাও কাম। কোথাও বা বধ প্রদর্শিত হইয়াছে। ধার্মিকগণ ইহাতে ধর্মের সন্ধান পাইবেন। কাম্য বিলাষীর ইহা কামপরিপূরক। দুর্ধিনীতের ইহা নিগ্রহ স্বরূপ। বিনীতগণের পক্ষে ইহা দম ক্রিয়া। শূর মানিগণের ইহা উৎসাহজনক। মৃদুগণের পক্ষে ইহা শিকার উপায়। পণ্ডিতগণের নিকট পাণ্ডিত্য প্রকাশের উপযুক্ত উপকরণ। ঐশ্বর্যশালীর নিকট ইহা বিলাসের উপাদান। শোকগ্রস্তের ইহা শান্তি দাতা। অর্থলিপ্সুর পক্ষে ইহা উপার্জনের একটি প্রধান উপায়। উদ্বিগ্ন চিত্তের ইহা শৈথিল্যসম্পাদক। সমুদ্রসীপের মধ্যে যেখানে যাহা ঘটিয়াছে বা-ঘটিতে পারে—দেব, দানব, রাজা, ঋষি, মনুষ্য—যাহার যেসকল স্বভাব—তাহার অবিকল অনুকরণ এই নাট্য।’

এক কথায়, ইহাকে ‘জীবনের জীবন্ত অভ্যুত্থান’ বলিতে পারা যায়। অতএব এই ব্যাপারে তোমাদের ক্রোধের কোন কারণ থাকা সম্ভব মনে করি না। কারণ, ইহাতে সত্য ঘটনারই ছব্ব অভ্যুত্থান প্রদর্শিত হইয়াছে। আমার ইচ্ছা, তোমরা ক্রোধ পরিত্যাগ করিয়া দেবতাপুত্রের সহিত বিবাদ মিটাইয়া ফেল।’

এইরূপে সামগ্র্যযোগে বিষয়গণকে শাস্ত করিয়া ব্রহ্মা দেবতাপুত্রকে আদেশ দিলেন - ‘আজ নাট্যমণ্ডপে তোমরা যথাবিধি যজ্ঞ সম্পাদন কর। যজ্ঞপাঠ করিয়া বচা-বলা-ত্ৰীহি প্রভৃতি ওষধি দ্বারা হোম কর। মোদকাদি ভক্ষ্য দ্রব্য ও ক্ষীর-ইক্ষু-জাম্বারস পায়স-কুমর (খিচুড়ি) প্রভৃতি সবস দ্রব্যের দ্বারা বলি প্রদান কর। তোমাদের দেখিয়া মর্ত্যের অধিবাসিগণ জর্জরের পূজাবিধি শিক্ষা করিতে পারিবে। রত্নপূজা না করিয়া কদাপি অভিনয় করিতে নাই। করিলে অভিনয় নিফল হয় ও অভিনয়কারিগণ তিৰ্যগযোনি প্রাপ্ত হন। পক্ষান্তরে রত্নপূজাদ্বারা অভীষ্টসিদ্ধি ও স্বর্গপ্রাপ্তি ঘটিয়া থাকে।’ ইহা বলিয়া ব্রহ্মা অন্তর্হিত হইলেন।

পাদটীকা

১. মহু মোট ১৪ জন—(১) স্বায়ম্ভুব, (২) আরোচিব, (৩) উত্তম, (৪) তামস, (৫) রৈবত, (৬) চান্দ্রব, (৭) বৈবস্বত, (৮) সাবণি, (৯) দক্ষসাবণি, (১০) ব্রহ্মসাবণি, (১১) ধর্মসাবণি, (১২) ক্রতুসাবণি, (১৩) দেবসাবণি ও (১৪) ইন্দ্রসাবণি। এক-এক মহুর অধিকার কালের নাম এক মহাস্তর—কিঞ্চিদধিক ৭১ দিব্যযুগ। ১০০০ দিব্যযুগ=১৪ মহাস্তর=১ কল্প=ব্রহ্মার ১ দিন=৪৩২ কোটি বৎসর। সত্য, ত্রেতা, দ্বাপর ও কলিযুগ পরিমাণ—৪৩২০০০০ বৎসর। সত্যযুগ=১৭২৮০০০ বৎসর। ত্রেতা=১২৯৬০০০ বৎসর। দ্বাপর=৮৬৪০০০ বৎসর। কলি=৪৩২০০০ বৎসর। বর্তমান কলিযুগ শ্বেতবরাহ কল্পের অন্তর্গত সপ্তম বৈবস্বত মহাস্তরের অষ্টাবিংশ যুগ। প্রতি কল্পান্তে একবার করিয়া মহাপ্রলয় হইয়া থাকে।

২. ভারতী—সংস্কৃত বাক্যযুক্ত। পুরুষপ্রযোজ্য বাক-প্রধান ব্যাপার। ভরতপুত্রগণ ইহার প্রথম প্রয়োগ করেন বলিয়া ইহার নাম ভারতী। অভিনবগুণের মতে ইহা বাগবৃদ্ধি। ইহা ঋগ্বেদ হইতে গৃহীত। ককণ ও অভ্যুত্থানে ব্যবহার্য। ইহা সাধারণত ত্রীবিধিত। সাক্তী—সম্ম, শৌৰ্য, ত্যাগ, দয়া, ঋজুতা প্রভৃতি গুণ বর্ণনার উপযোগী। উৎকট হ্রস্ব ইহাতে

আছে—কিন্তু শোক নাই। অভিনবগুণের মতে মনোব্যাপার রূপা সাধিকীরূতি
সাহিত্যী। মন—মন। বহুবোধ হইতে ইহা গৃহীত। বীর, রোদ্র ও অদ্ভুত
রস বর্ণনার উপযোগী—শোক বা শৃঙ্গার বর্ণনার অল্পপযোগী। আরভটি—
মায়া, ইন্দ্রজাল, সংগ্রাম, কোপ, উদ্ভ্রান্ত চেটা। বধ, বন্ধন, মিথ্যা, দণ্ড প্রভৃতি
দেখাইতে ইহার উপযোগ। অভিনবগুণের মতে ইহা কার্যবুদ্ভি। অর—
সোৎসাহ, অনলস। ভট—চর, ভূত। অনলস ভূতের যে-সকল গুণ—
বহুভাষণ, মিথ্যা বাক্য, কাপট্য—সে-সব ইহাতে আছে। ইহা অথর্ববেদ
হইতে গৃহীত। ভয়ানক, বীভৎস ও রোদ্র রসে আরভটি বৃদ্ধি ব্যবহার্য।
কৈশিকী—টিলা পোশাক পরিয়া ইহার প্রয়োগ করিতে হয়। ইহা জীসংযুক্ত,
নৃত্য-গীতবহুল ও শৃঙ্গার প্রতিপাদক। অভিনবগুণের মতে ইহা সৌন্দর্যো-
পযোগী ব্যাপার। কেশ যেমন কোন প্রয়োজন সাধন না করিলেও শরীর-
শোভাকর হইয়া থাকে, ইহাও সেইরূপ। ইহা সামবেদ হইতে গৃহীত।
শৃঙ্গার ও হাস্যরসে ইহা ব্যবহার্য।—নাট্যশাস্ত্র—২২ অঃ।

৩. নৃত্ত—অঙ্গোপাঙ্গগণের সবিলাস বিক্রেপ। অভহার—অঙ্গগণের
অক্রটিতভাবে সমুচিত স্থান প্রাপন। নৃত্য—ভাবাভিব্যক্তি সহ অভবিক্রেপ,
রসভাবক্রিয়াত্মক—রসসমূহের যে-ভাব, ভাবনা। অর্থাৎ কবি, নট—সামাজিক-
গণের হৃদয়ে ব্যাপ্তি। তাহার যে-ক্রিয়া অর্থাৎ ইতি—কর্তব্যতা, তাহাই
আত্মা (স্বভাব) বাহার—সেই বৃদ্ধি কৈশিক। প্রকল্পেনপথ্য—টিলা পোশাক—
Deshalible।

৪. নাট্যালঙ্কার—নাট্যের বৈচিত্র্যহেতু প্রধান অলঙ্কার স্বরূপ কৈশিকী
বৃদ্ধি। অর্থাৎ সপ্তদশ নাট্যালঙ্কার—দ্বীলোকের স্বভাবজ অলঙ্কার দশটি—
লীলা-বিলাস, বিচ্ছিন্নি, বিভ্রম, কিলকিকিত, মোট্যারিত, কুটুম্বিত, বিক্লোক,
ললিত, বিবৃত; অনত্রজ অলঙ্কার সাতটি—শোভা, কান্তি, দীপ্তি, মাধুরী,
ধৈর্য, প্রাগলভ্য, ঔদার্য।

৫. ভাণ্ড—বাক্য বিশেষ। এ-স্থলে ঢকা জাতীয় বাক্য—অবনদ্ধ বা পৌকর
বাক্য। পণব, মৃদঙ্গ, ঝলকী, প্রভৃতি পুঙ্কর জাতীয় বাক্য ইহার অন্তর্ভুক্ত।
গানাবাণ—গীতের অধিকার নহে। গান—তত (বা তদ্বীবাণ অর্থাৎ তাঁত
বা তাঁতের যন্ত্র) ও সুরির (হাওয়ার বাজনা)। ইহা ছাড়া ধাতুয় বাক্যও
(ঘন) ইহাতে ছিল। বাক্য মোট চারি প্রকার—তত, সুরির, ঘন ও অবনদ্ধ।
একেক্রে ইহাদিগকে (কুতপ) বলিত।

৬. অষ্টাদশপদসংযুক্ত—আটটি পদ বাহার অঙ্গভূত। ‘পদ’ বলিতে অভিনয়গুণের মতে স্ববস্ত—তিত্ত্ব, পদ অথবা অবাস্তব বাক্য উভয়ই বুঝায়। নান্দী নানাবিধ (নাঃ শাঃ ৫২ অঃ)।

[প্রথম প্রকাশ : উদয়ন, শ্রাবণ ১৫৪০ ।]

ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা

মহর্ষি ভারতের নাট্যশাস্ত্রের উৎপত্তি সম্বন্ধে যে-উপাখ্যানের বর্ণনা পাওয়া যায়, পূর্ব-পূর্ব প্রবন্ধে তার বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া হইয়াছে (১) কিন্তু আলঙ্কারিক শারদাতনয় (খ্রীঃ দ্বাদশ-ত্রয়োদশ শতাব্দী) তাঁহার ‘ভাব প্রকাশন’ নামক গ্রন্থে এ-সম্বন্ধে দুইটি সম্পূর্ণ নূতন উপাখ্যান পৃথক-পৃথক স্থান পৃথকভাবে নিবন্ধ করিয়া গিয়াছেন (২) পাঠকবর্গের কৌতূহল চরিতার্থ করিবার নিমিত্ত সে উপাখ্যান দুইটি বর্তমান প্রবন্ধে উদ্ধৃত করা হইল।

[১]

কল্পাবসানে একদিন মহেশ্বর লোকসমূহ দণ্ড করিয়া স্ব-মহিমার অবস্থিত ছিলেন। এই অবস্থায় সচ্চিদানন্দ-বিগ্রহ দেবাদিদেব স্বচ্ছন্দ-বশতঃ আনন্দময় নৃত্য আরম্ভ করিলেন। নৃত্যাবসরে তাঁহার মন হইতে বিষ্ণু ও ব্রহ্মার আবির্ভাব হইল। তৎকালে বামদিকে বিভূর মায়াময়ী বৈষ্ণবী শক্তি সর্বমঙ্গলা অধিকার রূপ ধারণপূর্বক অবস্থিত ছিলেন।

অতঃপর প্রাকৃত সৃষ্টি প্রবর্তিত হইল। দেব-দেবের নিয়োগে ব্রহ্মা আবার লোকসমূহ সৃষ্টি করিলেন। সৃষ্টির অন্তে তিনি পরমেশ্বরের পুরাবৃত্ত শ্রবণে প্রবৃত্ত হইলেন :—‘এই দিব্য ঐশ-চরিত্র আমি কিরূপে আরম্ভ করিব ?’—এইরূপ চিন্তায় পিতামহ যখন অত্যন্ত ব্যাকুল, তখন দেবাদিদের প্রিয়তম অশুচর নন্দিকেশ্বর তাঁহার সমীপস্থ হইয়া বলিলেন—‘পিতামহ! আপনি আমার নিকট নাট্যবেদ অধ্যয়ন করুন।’

নাট্যবেদের অধ্যাপনা সমাপ্ত হইলে তিনি চতুর্মুখকে প্রয়োগ কোশলের শিক্ষা দান করিয়া বলিলেন—‘পিতামহ! আপনার মনের ভাব আমি বুঝিয়াছি। নাট্যবেদোক্ত যে-সকল রূপকের উপদেশ আমি দিলাম, তদনুসারে বধাধ

লক্ষণাবিহীন একখানি রূপক আপনি রচনা করুন; অনন্তর (নট)-গণ-কর্তৃক যথাবিধি উহার প্রয়োগ করান। ভাবাতিনয়-পটু ভরতগণ নাট্যপ্রয়োগ করিলে প্রাক্তন কল্পের কর্মাবলী আপনার নিকট প্রত্যক্ষবৎ প্রতিভাত হইতে পারিবে।’ এই বলিয়া ভগবান, নন্দী অন্তর্হিত হইলেন।

এদিকে পিতামহ ব্রহ্মাও নন্দীর বাক্যে পরম প্রীত ও উৎসাহিত হইয়া ‘ত্রিপুরদাহ’ নামক রূপক রচনা করিলেন। (৩) দেবগণ সম্ভিষ্যাহারে ব্রহ্মা ভরতগণকে এই রূপকখানি যথাবিধি শিক্ষা দিয়া ইহার প্রয়োগ করিতে আদেশ দিলেন। একদিন ব্রহ্মা সংসদে ভাবাতিনয়কোবিদ ভরতগণ যখন ত্রিপুরদাহ রূপকের অভিনয় করিতেছিলেন, তখন তাহা দেখিতে-দেখিতে পিতামহের চারিটি মুখ হইতে যথাক্রমে চারি বৃত্তি ও চারিরসের উদ্ভব হইল।

শিব-শিবাব মিলন-দৃশ্যের অভিনয়কালে পিতামহের পূর্বদিকের মুখ হইতে কৈশিকী বৃত্তি সমুদ্ভূত শৃঙ্গার রস নিঃসৃত হইল। আবার ভরতগণ যখন ত্রিপুর-মর্দনের অভিনয় করিতেছিল, তখন দক্ষিণ বদন হইতে সান্বতীবৃত্তিজাত বীররস আবির্ভূত হইল। যখন ভরতগণ কর্তৃক দক্ষযজ্ঞ ধ্বংসের অভিনয় নিপুণভাবে হইতেছিল, তখন পশ্চিমবক্র হইতে আরভটীবৃত্তিসমুদ্ভূত রোদ্ভরসের আবির্ভাব ঘটিল। আর নটগণ কল্লাস্ত-কালীন শত্রুর সংহার কর্ম দেখাইতে প্রবৃত্ত হইলে উত্তরআনন হইতে ভারতীবৃত্তি সজ্জাত বীভৎস রসের অভিব্যক্তি হইল।

কৈশিকী, সান্বকী, আরভটী ও ভারতী—এই চারিটি বৃত্তি সর্ববিধ মাতৃকা স্বরূপিনী (৪)। আর শৃঙ্গার, বীর, রোদ্ভ ও বীভৎস—এই চারিটি মূল রস। এই চারিটি হইতে অপর চারিটি রসের নিষ্পত্তির কথা শারদাতনয় বলিয়াছেন।

জটাজিনধারী, ভোগিভূষণ, অগ্নিলোচন, ভস্মাঙ্গরাগযুক্ত বিভূ যখন দেবীর প্রণয়প্রার্থী হইলেন, তখন দেবী ও তাঁহার সখীগণের মধ্যে তুমুল কলহাঙ্গ উদ্ভূত হইল। এইজন্ত বলা হয়, শৃঙ্গার হইতে হাস্যরসের উৎপত্তি। পূর্বকালে লোহ, রক্ত ও কাঞ্চনময় তিনটি পুরী যখন একত্র মিলিত হইয়াছিল, সেই সময়ে অমিতাপাদী অধিকাকে কটাক্ষে অবলোকন করিতে-করিতে একাকী স্বরহর একটি মাত্র শরক্ষেপে কোটি-কোটি অশ্বর পরিবৃত্ত সেই ত্রিপুর ভস্মসাৎ করিয়া ফেলিয়াছিলেন। এইরূপ অনন্ত সাধারণ বীরকর্মদর্শনে সমস্ত প্রাণী অদ্ভুত বিষয়ে স্তব্ধ হইয়াছিল। এই হেতু বলা হয়, বীর হইতে অদ্ভুত রসের উৎপত্তি। আবার বীরভক্ত দক্ষযজ্ঞ ধ্বংস করিয়া দেবগণকে নানাভাবে দণ্ড

জান করিলে পর ছিন্ননাস ছিন্নকর্ণ দেবগণ রোদন করিতে থাকেন। তদর্শনে দেবীর সখীকুলের মনে কাকণোর উদ্রেক হয়। এই নিমিত্ত রোদ্র হইতে ককণ রসের উৎপত্তি স্বীকার করা হইয়া থাকে। দ্রুত আদিদেবগণের অস্থিখণ্ড মাল্যরূপে ধারণপূর্বক শ্মশানে তাহাদের ভস্ম মাখিয়া তৈরবমূর্তিতে দেবদেবকে নৃত্য করিতে দেখিয়া ভয়-বিমূঢ় প্রমথ ভূতপ্রোতগণ তাঁহারই শরণাপন্ন হইয়াছিল। অতএব, বীভৎস হইতে ভয়ানকের উৎপত্তি বলিয়া ধরা হয়।

শারদাতনয় বলেন, নারদ রসোৎপত্তির এইরূপ প্রকার ও ক্রম ভরতকে উপদেশ দিয়াছিলেন। ইহাই হইল শারদাতনয়োক্ত নাট্যবৃত্তি ও রসোৎপত্তির প্রথম বিবরণ। দ্বিতীয় বিবরণ নিম্নে প্রদত্ত হইল।

[২]

পুরাকালে মহীপতি মহু সপ্তদ্বীপা ধরিঙ্গী শাসন করিতে-করিতে দুর্বল, রাজ্যভারে প্রাক্তচিন্ত হইয়া পড়েন। এই ভূমিতার হইতে নিষ্কৃতিলাভ করিয়া কিরূপে বিশ্রামস্থল প্রাপ্ত হইব—এই চিন্তায় আবুল হইয়া তিনি পিতা সরিতৃদেবের শরণাপন্ন হইলেন। পুত্রবৎসল দেবভাস্কর পুত্রের স্বরণে ব্যথিত হইয়া মর্মে নামিয়া আসিলেন। মহারাজ মহুও তাঁহাকে ভূতার ক্রেশের কথা নিবেদন করিলেন। শুনিয়া সূর্যদেব তারথির মহুর নিকট নিয়োক্ত বিশ্রামোপায়ের উল্লেখ করেন—

পূর্বে হুন্ধাকিনাথ নারায়ণের নাভিকমলসম্ভব ব্রহ্মা চরাচরসমগ্র ভুবন সৃষ্টি করিয়াছিলেন। সৃষ্টির আয়াসে পরিশ্রান্ত হইয়া তিনি বিশ্রামস্থলান্তের আশায় ত্রীপতির শরণ গ্রহণ করিলেন। আত্মক পদ্ব্যোনিকে প্রাক্ত দেখিয়া দেবদেব নারায়ণ চিন্তা করিতে লাগিলেন—‘তাইত! কিরূপ বিনোদনেই বা ইহার বিশ্রাম সম্ভব হইতে পারে!’ কিছুক্ষণ চিন্তায় পর তিনি স্বকৈজ্ঞাতাধী বিধিকে আদেশ করিলেন—‘ব্রহ্মণ! পুরাতি অধিকাংশ ঈশ্বরের সন্নিধানে গমন কর। তিনি তোমাকে বিশ্রান্তি স্থখোলাভের উপদেশ দিবেন।’ এইরূপ আদিষ্ট হইয়া ব্রহ্মা দেবদেব উদ্যাপতির নিকটে গমনপূর্বক বহুবলভূতি করিয়া নিজের খেদ তাঁহাকে নিবেদন করিলেন। শঙ্কু তাঁহার নির্বেদের কথা অবগত হইয়া নন্দিকেশ্বরকে বলিলেন—‘তুমি ত আমার নিকট হইতে আত্মোপাক্ত ‘নাট্যবেদ’ অধ্যয়ন করিয়াছ। এখন সপ্রয়োগ এই নাট্যবেদ সজ্জিতাবে ব্রহ্মাকে অধ্যাপনা কর।’ নন্দীও ‘বে আজ্ঞা’ বলিয়া ব্রহ্মাকে নিঃশেষে

নাট্যবেদশিক্ষা প্রদান পূর্বক তাঁহার প্রয়োগ করিতে অস্বীকার করিলেন। সঙ্গে সঙ্গে ইহাও বলিয়া দিলেন যে, এই নাট্যপ্রয়োগ দর্শনেই তিনি জগৎ সৃষ্টির আয়াস দূর করিয়া বিপ্রান্তি স্থলান্তে সমর্থ হইলেন।

নন্দিকর্ডক এইরূপে আদিষ্ট হইয়া ব্রহ্মা নিজ মন্দিরে প্রত্যাবর্তন করিলেন। অনন্তর দেবী ভারতীসহ একান্তে সমানীন পিতামহ নাট্যবেদ প্রয়োগের উপযুক্ত পাত্রকে মনে-মনে স্মরণ করিলেন। স্মৃতমাত্রে পঞ্চশিষ্যসহ কোন এক মুনি ভারতীসনাথ পদ্মবোনির সম্মুখে উপস্থিত হইলেন। পিতামহ শিষ্য এই মুনিকে আদেশ দিলেন—‘নাট্যবেদ ভরণ কর’ (‘নাট্যবেদং ভরত’)। তাঁহারিও সন্যস্ত সপ্রয়োগ সমগ্র নাট্যবেদ বখাবিধি অধ্যয়ন করিলেন। পরে দেবগণের পুরাত্ত প্রবন্ধাকারে গ্রথিত করিয়া নাট্যবেদোক্ত নানাবিধ রস-ভাবাভিনয় প্রয়োগে পদ্মবোনিকে সর্বশেষ শ্রীতি প্রদান করেন। তুষ্ট হইয়া কমলাসন তাঁহাদিগকে অভীষ্টবর প্রদানপূর্বক বলেন, ‘বেহেতু আমি বলিয়াছি তোমরা এই নাট্যবেদের ভরণ কর, অতএব অস্ত হইতে জগজ্জয়ে তোমরা ‘ভরত’ নামে বিখ্যাত হইবে, আর নাট্যবেদও তোমাদের নামেই পরিচিত হইবে।’ এইরূপ আদেশ দিবার পর হইতে ব্রহ্মার ইন্দিতে পরিচালিত সেই ভরতগণ জগতের সৃষ্টি-স্থিতি-নাশজনিত শ্রম বিনোদনে ব্যাপ্ত আছেন।

এই উপাখ্যান বর্ণনা করিবার পর সূর্যদেব মন্থকে বলিলেন—‘হে মন্থ ! তুমিও সেই অচ্যুত-স্বরূপ ব্রহ্মার আরাধনা করিয়া তাঁহাকে বহুধা-পালনজনিত ক্লেশের কথা নিবেদন কর। তাঁহার কৃপায় তৎপ্রণীত নাট্যপ্রয়োগ ভূতলে প্রচারিত হইলে ভূভার শ্রান্ত তুমি চিন্তাবিনোদ লাভ করিতে পারিবে।’ এইরূপ উপদেশ দিয়া দিনকর স্বর্গে গমন করিলেন।

এদিকে মহারাজ মন্থ ব্রহ্মলোকে উপস্থিত হইয়া পিতামহকে প্রণিপাতপূর্বক করুণভাবে আপনার ভূভার শ্রান্তির কথা নিবেদন করিলেন। চতুর্মুখও মন্থর ভূমিভার ক্লান্তির বিষয় অবগত হইয়া ভরতগণকে আহ্বানপূর্বক বলিলেন—‘হে বিপ্রগণ ! মন্থর সহিত ত্রিদিব হইতে তোমরা মর্তে গমন কর। ভারতবর্ষ আশ্রয় করিয়া মন্থর সহিতই বাস করিতে থাক।’

পিতামহের এই আদেশ ভরতগণ মাধবেন্দ্র মন্থর (৫) সহিত অযোধ্যায় গমন করিলেন। পূর্ব-পূর্ব কল্পান্তরে বর্তমান রাজর্ষিগণের চরিত্র অবলম্বনে রচিত নাট্যপ্রবন্ধগুলির রসভাবপূর্ণ অভিনয় ও নাট্যবেদোপদিষ্ট সঙ্গীতমার্গের বিচিত্র প্রয়োগে তাঁহারা মন্থর ভূভারহরণ শ্রান্তি সমাগ্নরূপে অপনোদন করিতে সমর্থ

হইয়াছিলেন। তারপর কতিপয় দ্বিজ নটশিল্প সংগ্রহ করিয়া তাঁহারা দেশে দেশে নরেন্দ্রগণের চিত্তবিনোদন করিতে আরম্ভ করিয়া দিলেন। এই নাট্যাভিনয়ে প্রযুক্ত দেশরীতি পরিষ্কৃত সঙ্গীত প্রয়োগ-বৈচিত্র্যবলে (দেশী)-আখ্যা লাভ করিয়াছিলেন।

পূর্বোক্ত নাট্যবেদ হইতে সার উদ্ধৃত করিয়া ভরতগণ কয়েকখানি সংগ্রহ গ্রন্থ রচনা করেন। তন্মধ্যে একখানির শ্লোক সংখ্যা ছিল দ্বাদশ সহস্র ও অপর একখানি ষট্ সহস্র। এই শেখোক্ত গ্রন্থখানিই ভরতগণের নামানুসারে বিখ্যাত হইয়া ‘ভারতীয় নাট্যশাস্ত্র’ নামধারণ করিয়াছে। আর মহারাজ যজুর্ ভারতবর্ষে এই ভরত নাট্যশাস্ত্রের প্রথম প্রকাশক।

ইহা ত হইল শারদাতনয়ের বিবরণ। এই প্রসঙ্গে ধরাধামে নাট্যপ্রচারের যে উপাখ্যান নাট্যশাস্ত্রে নিবন্ধ আছে (৬), তাহারও উল্লেখ নিম্নে করা গেল।

সমগ্র নাট্যশাস্ত্র প্রবণের পর আত্মের, বশিষ্ঠা, পুলস্ত্য, পুলহ, ক্রতু, অশ্বিনী, গৌতম, অগস্ত্য, যজু, আয়ু, বিশ্বামিত্র, সংবর্ত্ত, বৃহস্পতি, বৎস, চ্যবন, কাশ্যপ, ধ্রুব, হর্কাসা, জমদগ্নি, মার্কণ্ডেয়, গালব, ভরদ্বাজ, বৈভ্য, বাম্বীকি, কাব, মেঘাতিথি, নারদ, পর্কত, ধোম্য, শতানন্দ, জামদগ্ন্য, পরশুরাম, বামন প্রভৃতি মুনিগণ শ্রীতচিন্তে সর্বজ্ঞ ভরতকে প্রশ্ন করেন—“হে বিভো! স্বর্গ হইতে নাট্য মর্ত্তভূমে কিরূপে সঞ্চারিত হইল? আর আপনার বংশই বা কি হেতু নটসংজ্ঞা প্রাপ্ত হইল?”

উত্তরে ভরত বলিলেন—পুরাকালে আমার শতপুত্র নাট্যবেদজ্ঞানে সদাশিত হওয়ায় সকল লোকের গ্রহসন (satire, caricature) করিয়া বেড়াইতেন। কোন এক সময়ে তাঁহারা হর্কবুদ্ভি প্রণোদিত হইয়া ঋষিগণের চরিত্রকে উপহাস করতঃ একখানি অতি অশ্লীল ও কুৎসিত দৃষ্টকাব্যের প্রয়োগ প্রকাশ সস্তায় করিয়াছিলেন, তাহা শুনিয়া মুনিগণ ক্রুদ্ধ হইয়া বলেন—আমাদিগকে এইভাবে বিড়ম্বিত করা অত্যন্ত অশ্রায়। যে জানমদে উদ্রক্ত হইয়া তোমরা হর্কিনীত আচরণ করিতেছ—আমাদিগের পরিভাষেও পশ্চাৎপদ হও নাই—তোমাদের সেই কুজ্ঞান নাশপাণ্ড হইবে। আজ হইতে তোমাদিগের ঋষি, ব্রহ্মপুত্র, ব্রহ্মর্ষ্য—সকলই লোপ পাইবে—শূদ্রাচার তোমাদিগকে আশ্রয় করিবে। তোমাদিগের বংশও শূদ্র বংশ বলিয়া পরিগণিত হইবে। আর তোমাদিগের বংশজাত স্ত্রী, বালক, কুমার, যুবা প্রভৃতি সকলেই নটনর্ত্তকরূতি অবলম্বন করিবে।

আমার পুত্রদিগের এই শাপবৃত্তান্ত শ্রবণে বিমনা দেবগণ মিলিতভাবে কুশিত ঋষিগণের নিকট উপস্থিত হইয়া তাঁহাদিগকে প্রসন্ন করিতে চেষ্টা করিলেন। ঈষৎ সন্তুষ্ট হইয়া ঋষিগণ বলিলেন—“নাট্যশাস্ত্র অবশ্য বিনষ্ট হইবে না। কিন্তু ইহা ছাড়া অভিশাপ বাক্যের অবশিষ্ট অংশ মিথ্যা হইবে না।

তখন দেবগণ বিষন্ন চিত্তে আমার নিকট আসিয়া অল্পবোগ পূর্বক বলিলেন—“দেখুন, নাট্যদোষে আপনার শতপুত্র শূন্যতার প্রাপ্ত হইয়াছেন। লজ্জায় তাঁহারা আত্মনাশে কুতলঙ্ঘন, আমি তখন তাঁহাদিগকে সাহুনা দিয়া বলি—“তোমরা দুঃখ করিও না। ইহা নিশ্চয় পূর্ব ভগ্নকৃত কর্মফল। এ অদৃষ্টলিপি কে ধওন করিতে পারে? অতএব আত্মনাশের ইচ্ছা পরিত্যাগ কর। এই নাট্যবেদ পিতামহ ব্রহ্মা দ্বারা প্রকীর্ণিত। অতি পবিত্র, বেদাঙ্কো-পাদোন্মত্ত এই নাট্যবেদ অতি কষ্টে প্রবর্তিত হইয়াছে। অতএব ইহা বাহাতে লুপ্ত না হয়, তাহার ব্যবস্থা কর। তোমাদিগের নাট্যজ্ঞান শাপ বশতঃ নষ্ট হইবেই। তাই অধীত বিজ্ঞা তোমাদিগের শিষ্য যগুলীকে দান কর। তাঁহারাই এ বিজ্ঞার প্রচার করিবেন। বিজ্ঞাদানের পর তোমরা প্রারম্ভিত করিয়া শুদ্ধ হও।”

কিছুদিন পর নহষ নামক চন্দ্র বংশীয় রাজা নীতি, বুদ্ধি ও পরাক্রমে দেবরাজ্য প্রাপ্ত হন। দৈবী ঋদ্ধি প্রাপ্তির পর গীত ও নাট্যপ্রয়োগ দর্শনে উন্মত্ত হইয়া তিনি চিন্তা করেন—‘মর্ত্তভূমিতে নাট্যপ্রয়োগ কি উপায়ে করা যাইতে পারে? চিন্তাধারা উপায় নির্ধারণে অসমর্থ হইয়া তিনি দেবগণকে নিবেদন করেন—“আপনারা মর্ত্তে আমার গৃহে অপ্সরাগণের দ্বারা নাট্যপ্রয়োগের ব্যবস্থা করান।” তিনি বৃহস্পতি প্রমুখ দেবগণ আপত্তি তুলেন—“তাহা হইতেই পারে না। সুরাজনাগণের সহিত মাহুকের মিলন অসম্ভব। বরং আচার্য্যগণ (ভরতের শতপুত্র। মর্ত্তে যাইয়া আপনার প্রিয়কার্য্য সম্পাদন করুন।” তখন নহষ কৃতাজলিগুটে আমাকে বলেন—“ভগবন্! এই নাট্য আমি পৃথীতলে সুপ্রতিষ্ঠিত করিতে চাই। পুরাকালে আমারই পিতামহের (৭) ভবনে অপ্সরা শ্রেষ্ঠা উর্কশী পিতামহের সহিত মিলিত হইয়া অন্তপুর-বাসিন্দিকে ইহার উপদেশ দিয়াছিলেন। কিন্তু ইহার কিছুদিন পরে উর্কশীর বিচ্ছেদশোকে পিতামহ উন্মাদ হইয়া যান ও তৎকালীন অন্তঃপুরিকাবৃন্দের মৃত্যুর পর এ বিজ্ঞা মর্ত্তে লোপ পায়, ইহা ভূতলে পুনরায় প্রকাশ্যভাবে সুপ্রতিষ্ঠিত করিতে আমার বড় ইচ্ছা জন্মিয়াছে। আর মর্ত্তে উহার প্রচার হইলে আপনারও যশোবিস্তার হইবে।

নহষকে “তথাক্ত” বলিয়া আমি পুত্রগণকে আহ্বান পূর্বক সাঙ্ঘনা দিয়া কহিলাম—“নহষ মহারাজ কৃতাজলিপুটে মর্ত্যে নাট্য প্রয়োগ প্রবর্তনের প্রার্থনা করিতেছেন। অতএব তোমরা পৃথিবীতে যাইয়া নাট্য প্রয়োগ কর। উহা সফল হইলে আমি তোমাদিগের শাপান্ত ব্যবস্থা করিব। দেবিক ব্রাহ্মণগণ বা নৃপগণের পরিহাস সূচক কুৎসিত প্রয়োগের অবতারণা করিও না। স্বয়ং যাহা সূক্ষ্মাকারে উপনিষদ করিয়াছেন, আমিও সংক্ষেপে তাহারই উপদেশ দিয়াছি। ইহার বিস্তৃতি করিবার ভার রহিল কোহলের উপর।”

আমার আদেশ অনুসারে পুত্রগণ নহষের সহিত মর্ত্যধামে গমন করিয়া নানাবিধ প্রয়োগ প্রবর্তিত করিয়াছিলেন। মানুষীর সহিত সন্নিহনের ফলে তাঁহাদিগের বহু সম্ভানাদির উৎপত্তি হয়। অনন্তর ব্রহ্মার কৃপায় তাঁহারা শাপ-মুক্ত হইয়া পুনরায় স্বর্গপ্রাপ্ত হন। কোহল, বাৎস্ত, শাণ্ডিলা, ধৃষ্টিগ প্রভৃতি আমার পুত্রগণ মর্ত্যধর্ম পালন পূর্বক যে সকল সম্ভান উৎপাদন করিয়াছিলেন, তাহাদেরই বংশধরগণ বর্তমানে নটবৃত্তি অবলম্বন করিয়া জীবন যাপন করিতেছে। ঋষিশাপে ইহারা শূদ্রত্ব প্রাপ্ত হইয়াছে।

এই বলিয়া ভরত তাঁহার নাট্যশাস্ত্রের উপসংহার করিলেন।

১. ‘ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা’—‘উদয়ন’,—শ্রাবণ) ৪০, বৈশাখ ১৩৪১ ; আশ্বিন ১৩৪১ দ্রষ্টব্য।

২. ‘ভাবপ্রকাশন’, বরোদা সংস্করণ, পৃ: ৫৫-৫৮ ; ২৮৪-৮৭।

৩. ‘ত্রিপুরদাহ’ ডিম সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ গত শারদীয় সংখ্যার উদয়নে ‘ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা’ শীর্ষক প্রবন্ধে দ্রষ্টব্য।

৪. বৃত্তি চতুষ্টয়ের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা ‘ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা’ প্রবন্ধে দ্রষ্টব্য। উদয়ন, শ্রাবণ ১৩৪০, পৃ ৩৭৭। ‘কাব্যপুরুষ ও সাহিত্য বিজ্ঞাবধু’ প্রবন্ধেও ইহার আলোচনা আছে। উদয়ন, অগ্রহায়ণ ১৩৪০, পৃ: ২৬০-২৬১।

৫. মহুর অপত্য বলিয়াই আজ আমাদের নাম ‘মানব’ ও ‘মানুষ’।

৬. নাট্যশাস্ত্র, ৩৬ অধ্যায়, বারাণসী সংস্করণ।

৭. চন্দ্র বংশীয় মহারাজ পুরুষাঃ নহষের পিতামহ। পুরুষাঃ—আয়ু—নহষ—যযাতি—পুরু—ইহাই পুরুবংশের বংশতালিকা। পুরুষার সহিত উর্বশীর মিলনকাহিনী কালিদাসের ‘বিক্রমউর্বশী’—ড্রোটকে অতি সুন্দরভাবে চিত্রিত হইয়াছে।

ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা

জর্জরোৎসব

গত শ্রাবণ সংখ্যার ‘উদয়নে’র প্রবন্ধে ভরতের নাট্যশাস্ত্রোক্ত নাট্যোৎপত্তির উপাখ্যান বর্ণনা প্রসঙ্গে ইন্দ্রধ্বজমহোৎসব বা জর্জরোৎসবের উল্লেখমাত্র করিয়াছিলাম। বর্তমান প্রবন্ধে জর্জরপূজা-পদ্ধতি সংক্ষেপে বর্ণিত হইল।

ভূত, সর্বমূলকগণসম্পন্ন নাট্যগৃহ নির্মিত হইবার পর, তথায় সপ্তাহকাল গাভী ও রক্ষোয় মন্ত্রজানক দ্বিজশ্রেষ্ঠগণের বাস করা প্রয়োজন। তাহার পর নাট্যগৃহে ও রত্নপীঠে রত্নদেবতাগণের অধিবাস (১)। দীক্ষিত (অর্থাৎ গৃহীতব্রত), সংযতসর্বৈন্দ্রিয়, বাহ্যভাস্তরশৌচসম্পন্ন। অখণ্ড-বস্ত্র পরিহিত নায়ক (অর্থাৎ নাট্যাচার্য্য) ত্রিরাত্র উপবাস পূর্বক উৎসবের পূর্বদিনে নিশাগমে মন্ত্রপুত জলে আপনার সর্বাঙ্গ প্রোক্ষিত করিয়া পূজাহানে গমনানন্তর সর্বভূগৎ-কারণ দেবাদিদেব মহাদেব, লোক পিতামহ ব্রহ্মা, বিষ্ণু, ইন্দ্র, শুভ্র, সরস্বতী, লক্ষ্মী, সিদ্ধি, মেধা, ধৃতি, মতি, সোম, সূর্য্য, মরুদগণ, লোকপালগণ, অশ্বিনী-কুমারদ্বয়, মিত্র, অগ্নি, রুদ্রগণ, কাল, কলি, মৃত্যু, নিয়তি, কালদত্ত, বিষ্ণুর প্রহরণ, নাগরাজ বাসুকি, বজ্র, বিদ্যাৎ, সমুদ্র, গন্ধর্বগণ, অঙ্গরোবন্দ, মুনিগণ, ভূতসমূহ, পিশাচ-যক্ষ-গুহ্যক-মহোগণ-অশ্বরনাট্য-বিয়গণ, নাট্যকুমারীবন্দ, গণপতি, দেবর্ষিসমূহ ও অগ্ৰ্য্য পূজনীয় দেবরাক্ষস প্রভৃতিকে কুতাঞ্জলিপুটে প্রণাম করিয়া নিম্নলিখিতভাবে আবাহন করিবেন।

“অহুচর ও অহুচরীবন্দ পরিবৃত হইয়া আপনারা অস্ত্র রাত্রিতে আমাদিগের এই নাট্য-মণ্ডপে আবির্ভূত হউন ও নাট্যকর্মে আমাদিগকে সাহায্য করুন।”

এইরূপ আবাহনের পর স্থণ্ডিলে (২) রত্নদেবতাগণের পূজা। পরে কুতপ সম্প্রয়োগ (৩) সহকারে জর্জরের আবাহন। আবাহনমন্ত্র যথা, “তুমি মহেন্দ্রের প্রহরণ—সর্বদানবসুদন। হে সর্ববিষয় নিবারণ; তুমি সর্বদেব নির্মিত। নৃপের বিজয়, ত্রিপুগণের পরাজয়, গোত্রাক্ষণের মঙ্গল ও নাট্যের উন্নতি তুমি সূচনা করিয়া দাও।”—এইরূপ আবাহন করিয়া যথাশাস্ত্র জর্জরের পূজা কর্তব্য।

রজনী প্রভাত হইলে পূজার প্রারম্ভ। অর্চা, যঘা, ভরণী, পূর্বফাল্গুনী, পূর্বাষাঢ়া, পূর্বভাদ্রপদ, অশ্লেষা অথবা মূল্য নক্ষত্রেই বজ্রপূজা প্রশস্ত। জিতেন্দ্রিয়, শুচি, দীক্ষিত নাট্যাচার্য্যের দ্বারা এই পূজাকার্য্য সম্পাদনীয়।

দিনান্তে যে দাক্ষণ ঘোর ভূতদৈবত যুদ্ধভূর্তে (যাহাকে আমরা সাধারণতঃ রাক্ষসী বেলা’ বলি)—সেই সময়ে যথাবিধি আগমনপূর্বক দেবতাসম্মিবেশ

কর্তব্য। রক্তস্রবের গ্রন্থিযুক্ত কঙ্কন (প্রতিসর), রক্তচন্দন, রক্তপুষ্প, রক্তফল, যব, সিদ্ধাব, (খেত-সর্ষপ); লাজ (খই), অক্ষত (আতপততুল), শালিধাত্তের ততুল, নাগপুষ্পের (৪) মূল, প্রিয়ঙ্গু (৫) প্রভৃতি দেবতানিবেশনে প্রয়োজনীয়।

প্রথমে রক্ত-পীঠের উপরিভাগে চতুর্দিকে ষোড়শহস্ত পরিমিত মণ্ডপ (৬) অঙ্কন করিতে হইবে। উহার চারিদিকে চারিটি দ্বার। ঠিক মধ্যস্থলে আড়াআড়ি দুইটি রেখা-একটি উত্তর-দক্ষিণে, অপরটি পূর্ব-পশ্চিমে। ইহাতে মণ্ডপটি চারি ঘরে বিভক্ত হইল। মণ্ডপের ঠিক কেন্দ্রস্থলে একটি ও আট বিনিকে আটটি—মোট এই মোট নয়টি পদ্য অঙ্কিত করা কর্তব্য। কেন্দ্রস্থ পদ্যোপরি ব্রহ্মার স্থান। সর্বাগ্রে ঐশানকোণে ভূতগণ সহ মহাদেবের সন্নিবেশ করণীয়। পূর্বদিকের পদ্যে—নারায়ণ, মহেশ্বর, স্বন্দ, সূর্য্য, অশ্বিনী-কুমারযুগল, শশী, সরস্বতী, লক্ষ্মী, শ্রদ্ধা ও মেধার সন্নিবেশ করিতে হইবে। এইরূপে অগ্নিকোণের পদ্যে—বহি, স্বাহা, বিশ্বদেবগণ, গন্ধর্বগণ, রুদ্রগণ ও গণসমূহের স্থান। দক্ষিণ পদ্যে—মাহুচর যম, মিত্র, পিতৃগণ, পিশাচ, উরগ, গুহ্যাক প্রভৃতি। নৈঋত্বে—রাক্ষস ও ভূতগণ। পশ্চিম পদ্যে—ষাদঃপতি বরুণ ও সমুদ্রগণ। বায়ুকোণে—মধুবায়ু, পক্ষিগণ সহ গরুড়। উত্তরপদ্যে—নন্দাদি গণেশ্বরগণ, ব্রহ্মর্ষিসমূহ, ভূতসমূহ প্রভৃতির যথাযথভাবে সন্নিবেশ। দক্ষিণে—পূর্বস্থিত স্তম্ভে সনৎকুমার ও দাক্ষর স্থান। উত্তর-পূর্ব স্তম্ভে (৭) গণপতির সন্নিবেশ পূজার্থ করিতে হইবে।

এইরূপে বেদনাসন্নিবেশের পর প্রকৃত কৰ্ম্মারম্ভ। দেবগণের উদ্দেশে খেতপুষ্প, খেতমালা ও খেতচন্দন প্রদানের বিধি। পক্ষান্তরে গন্ধর্ব, বহি ও সূর্য্যের প্রিয় রক্তপুষ্প, রক্তমালা ও রক্তাহুলেপন। ইহা ছাড়া যথাবিধি অন্তরূপ ধূপাদিদানেরও বিধি আছে। গন্ধ, পুষ্প, মালা ও ধূপদানের পর বলিপ্রদান। বিভিন্ন দেবতার উদ্দেশে বিভিন্ন প্রকার বলি দিবার বিধান আছে। ব্রহ্মার প্রিয়-উপহার মধুপর্ক (৮)। সরস্বতীর পায়স। শিব, বিষ্ণু ও ইন্দ্রাদি দেবগণের তৃপ্তি মোদকে। অগ্নির উপহার ঘৃতাক্ত অন্ন। চন্দ্র সূর্য্যের গুড় মিশ্রিত অন্ন। বিশ্বদেবগণ, গন্ধর্ব ও মুনিগণ মধু ও পায়স ভালবাসেন। যম ও মিত্রের উদ্দেশে অপূপ ও মোদক উপহার বিধি। পিতৃগণ, পিশাচ, উরগ, প্রভৃতিকে ঘৃত ও দুগ্ধ প্রদান করা কর্তব্য। ভূতগণের প্রিয় উপহার হইতেছে পক্কান্ন, মাংস, ফলের আসব, সুরা, সীধু, চণক ও পলল (৯) রাক্ষসগণের উদ্দেশে পক্কান্ন ও মৎস্য প্রদেয়। দানবগণ সুরা ও মাংস ইচ্ছা করেন। অস্ত্রাণ্ড দেবগণের নিমিত্ত

অপুপ, উৎকরিকা (১০) ও অন্ন উৎসর্গ করা বিধেয়। সাগর ও নদীগণকে মৎস্য ও পিষ্ট ভোজ্যদ্রব্যের দ্বারা পূজা করা উচিত। বরুণের পূজায় স্তুতপায়স অবশ্য দেয়। মুনিগণকে নানাবিধ ফলমূলের দ্বারা পায়স অবশ্য দেয়। মুনিগণকে নানাবিধ ফলমূলের দ্বারা পূজা করিতে হইবে। বায়ুগণ ও পক্ষি-সমূহের উদ্দেশে বিচিত্র ভোজ্য ও ভোজ্যদ্রব্য (২১) দাতব্য। নাট্যমাতৃকাগণ ও সাত্বচর ধনদ কুবের অপুপ, ভোজ্য ও ভোজ্যদ্রব্যের দ্বারা পূজনীয়। এইরূপে যিনি যেমন দেবতা, তাঁহার সেইরূপ নৈবেদ্যের বিধান নাট্যশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে। প্রত্যেকের উদ্দেশে নৈবেদ্যের বিধান নাট্যশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে। প্রত্যেকের উদ্দেশে বলি প্রদানের সময় বিশেষ বিশেষ মন্ত্রপাঠ করিতে হয়, বাহুল্যভয়ে সকল মন্ত্রের পরিচয় এখানে দেওয়া হইল না। কেবল দৃষ্টান্তস্বরূপ দুই চারিটি মন্ত্রের ভাবার্থ প্রদর্শিত হইল।

সর্বপ্রথমেই ব্রহ্মার আवाहन—“হে দেবদেব, মহাদেব, সর্বলোকপিতামহ! মদন্ত এই সকল মন্ত্রপুত বলি প্রদান—“হে পুরন্দর, অমরপতে, বজ্রপাণে, শতক্রেতো! বিধিপূর্বক প্রদত্ত সমস্তক এই বলি গ্রহণ কর!” অনন্তর স্বন্দের পূজা—“হে ভগবন, দেবসেনাপতে, যমুখ, শঙ্করপ্রিয়, স্বন্দ! প্রীত মনে এই বলি গ্রহণ কর।” এইবার নারায়ণের পালা—“হে অমিতগতি সুরোত্তম, পদ্মনাভ, নারায়ণ। আমার প্রদত্ত এই মন্ত্রপুত বলি গ্রহণ কর।” ইহার পর শিবার্চনা। —“হে দেবদেব, মহাদেব, গণাধিপতে, ত্রিপুরাস্তক! মৎপ্রদত্ত মন্ত্রপুত বলি গ্রহণ কর।” পরে বিঘ্ননাশার্থ গণেশের আवाहन—“হে দেবদেব, মহাযোগিন, সুরোত্তম! দেব, তুমি বলি গ্রহণ করিয়া রজমণ্ডপকে বিঘ্ন হইতে রক্ষা কর।” অনন্তর সরস্বতীকে বলিপ্রদান—হে দেবদেবি, মহাভাগে হরিপ্রিয়ে সরস্বতি। হে মাতঃ! ভক্তিপূর্বক আমি এই বলি প্রদান করিতেছি, কৃপা করিয়া তুমি গ্রহণ কর।” ইত্যাদি।

রজপীঠের মধ্যস্থলে জলপূর্ণ পুষ্পমালাদিশোভিত কুন্ড স্থাপন করা কর্তব্য। কুন্ডমধ্যে স্তব্ধ দিতে হয়।

এইরূপে যথাক্রমে বাত্মধ্বনি-সহকারে গন্ধ, পুষ্প, মালা, বজ্র, ধূপ, ভোজ্য প্রভৃতি উপচারের দ্বারা সকল দেবতার পূজা শেষ করিয়া অর্জরের পূজা আরম্ভ করিতে হয়; তাহা হইলে বিঘ্ন অর্জরিত হইয়া থাকে।

অর্জরের মোট পাঁচটি পর্ব। উপর দিক হইতে প্রথম পর্বে ব্রহ্মা, দ্বিতীয়ে শঙ্কর, তৃতীয়ে বিষ্ণু, চতুর্থে স্বন্দ ও পঞ্চমে মহানাগগণের অধিষ্ঠান। বাখার

পর্বটি খেতবন্ধে, কন্যাধিষ্ঠিত পর্ব নীলবন্ধে, তৃতীয় বিষ্ণু পর্ব পীতবন্ধে। চতুর্থ স্বন্দ পর্ব রক্তবন্ধে ও মূলপর্বটি বিচিত্রবর্ণের বন্ধে মণ্ডিত করিতে হয়। প্রতি পর্বের অধিষ্ঠাতা দেবগণের পূজার অতুল্য গন্ধ, মালা, ধূপ, ভক্ষ্য ও ভোজ্য প্রদান করা কর্তব্য। এইরূপে পূজা সম্পন্ন হইলে বিষ্ণু অর্জরার্থ অর্জরের অভিমন্ত্রণ করা প্রয়োজন। উহার মন্ত্র, যথা—“এই রক্তালয়ের বিষ্ণু বিনাশার্থ বজ্রমার, মহাধনু, মহাবীৰ্য্য তুমি পিতামহপ্রমুখ সুরশ্রেষ্ঠগণ কর্তৃক নির্মিত হইয়াছ। সর্বদেবগণসহ ব্রহ্মা তোমার শিরোদেশ রক্ষা করুন। দ্বিতীয় পর্ব রক্ষা করুন হর। তৃতীয় জনার্দন। চতুর্থ কুমার ও পঞ্চম পরশশ্রেষ্ঠগণ। সকলে নিত্য তোমার রক্ষা করুন। তুমি আমাদের মঙ্গলপ্রদ হও। হে অরিসূদন! শ্রেষ্ঠ অভিজিৎ নক্ষত্রে তোমার উৎপত্তি। রাজার জয় ও অভ্যুদয় তুমি সূচনা করিয়া দাও।”

অর্জর পূজা বলিদানের পর অগ্নিতে হোম। পরে নানাবিধ বাস্তবানি-সহকারে প্রদীপ্ত উষ্ণার সাহায্যে নৃপতি ও নর্তকীগণের দীপ্তির অভিবর্দ্ধন। অতঃপর যন্ত্রপূত জলে তাঁহাদের অভ্যক্ষণ ও আশীর্বাদ। মন্ত্র যথা—“সরস্বতী, ধৃতি, মেধা, হ্রী, জ্রী, লক্ষ্মী, মতি ও সৌম্যরূপা মাতৃকাগণ তোমাদিগের রক্ষা ও সিদ্ধি বিধান করুন।”

হোমের পর নাট্যাচার্য্য পূর্বস্থাপিত কুন্ডটি ভাঙ্গিয়া ফেলিবেন। কুন্ড যদি অভঙ্গ থাকে, তবে রাজার শত্রুত্ব ঘটে। আর ভগ্ন হইলে শত্রুনাশ ঘটে।

কুন্ড ভাঙ্গিবার পর নাট্যাচার্য্য নানাবিধ অঙ্গভঙ্গীসহ দীপ্তা দীপিকার সাহায্যে সমস্ত রক্তমূল প্রদীপিত করিবেন। প্রদীপ্ত উষ্ণাটি সশব্দে ঘুরাইবার সময় শব্দ, দুন্দুভি, যন্ত্র, পণব প্রভৃতি সকল প্রকার বাস্তব বাজিতে থাকিবে।

অবশেষে রক্তযুদ্ধ। এই রক্তযুদ্ধে শুভনির্মিত সকল দৃষ্টিগোচর হইলে রাজার ভাবী শুভ বুদ্ধিতে হইবে। অস্ত্রধার জনপদ, নৃপ ও নাট্যের অন্তত অবশ্যসম্পাদী ইহাই সূচিত হইয়া থাকে।

ইহাই হইল রক্তদেবতাগণের ও অর্জরের পূজা পদ্ধতি। এই নাট্যগৃহ নির্মাণ করিলে বা কোন বিশিষ্ট দৃষ্টকাব্যের নূতন অভিনয় করিতে ইচ্ছা হইলে নাট্যাচার্য্য মহাশয়ের রক্তপূজা অবশ্য কর্তব্য। রক্তপূজা না করিয়া কদাপি নাট্যগৃহে নূতন অভিনয় করিতে নাই। করিলে অভিনয় নিফল হয় ও অভিনেতা—অভিনেত্রীসকল তিৰ্য্যগ্গমনি প্রাপ্ত হন। পক্ষান্তরে, যথাবিধি রক্তপূজা দ্বারা অভীষ্টসিদ্ধি ও অর্গপ্রাপ্তি ঘটিয়া থাকে।

অর্জরদণ্ড কিরূপে নির্মিত হইত। তাহারও সম্পূর্ণ বিবরণ ভরতের নাট্যশাস্ত্রে পাওয়া যায়। কাষ্ঠ বা বংশ—এ উভয়ই অর্জরের উপাদান হইতে পারে। যে কোন বৃক্ষের চারা হইতেই অর্জরদণ্ড প্রস্তুত করা চলে। তথাপি ভরতের মতে বেণুনির্মিত অর্জরই শ্রেষ্ঠ। পুণ্যভূমিতে উৎপন্ন বৃক্ষ বা বংশ শুভ নক্ষত্রে সংগ্রহ করিয়া শিল্পীর নিকট অর্জর প্রস্তুত করিবার নিমিত্ত দিতে হইবে। অর্জর দীর্ঘ হইবে :০৮ অঙ্গুলি। উহাতে পাঁচটি পর্ব (পাব) ও চারিটি গ্রহি (গাঁট) থাকিবে। করতল প্রমাণ উহার বিস্তৃতি। পর্বগুলি বাহাতে বেশী সর বা মোটা না হয়। সেদিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন। দণ্ডটি সরল হওয়া অত্যাवश्यक। স্থলগ্রন্থিযুক্ত, শাখাপ্রশাখা বিশিষ্ট, বক্র, কীটদষ্ট, কুমিল্লিত পর্ব (ঘুনধরা) অথবা পরিমাণ হ্রস্ব বংশ বা বৃক্ষ প্ররোহ হইতে অর্জর নির্মাণ করিতে মর্হষি ভরত নিষেধ করিয়াছেন। মধু ও ঘৃত মাখাইয়া মালাধূপাদির দ্বারা পূজাপূর্বক বেণু গ্রহণ করিয়া অর্জর নির্মাণের আয়োজন করিতে হইবে। যে শিল্পী অর্জর নির্মাণ করিবেন, তাঁহাকে পর্য্যন্ত সর্বলক্ষণসম্পন্ন হইতে হইবে। রূপ, কুরূপ বা বিকলাঙ্গ শিল্পীকে দিয়া অর্জর নির্মাণের বিশেষ নিষেধ নাট্যশাস্ত্রে দেখিতে পাওয়া যায়। বিশেষ পুণ্য দিনে, শুভ নক্ষত্রে, শুভ মুহূর্ত্তে, পুণ্যক্ষেত্রে উৎপন্ন স্থলক্ষণযুক্ত বেণুদণ্ড হইতে লক্ষণান্বিত শিল্পীদ্বারা নির্মিত অর্জর নূতন রজগৃহে স্থাপন করিলে নাট্যের উন্নতির সম্ভাবনা। ইহার বিপরীতে অন্তত ফলই ফলিয়া থাকে—ইহাই ভরতমুনির অভип্রায়।

১. অধিবাস—মূল পূজা বা যজ্ঞ আরম্ভ করিবার পূর্বে দেবতাদিগকে আহ্বান-পূর্বক গন্ধ, মালা, তৈল—হরিত্রা, বরণডালা, শ্রী, আইতাঁড় প্রভৃতি দ্রব্যের দ্বারা সংস্কার, প্রতিষ্ঠান ও পূজাকরণের নাম অধিবাস বা অধিবাসন।

২. সৃঞ্জিল—যজ্ঞার্থ সমীকৃত পরিকৃত ভূভাগ।

৩. কূতপ—চতুর্বিধ আতোচ্য ভাণ্ডাদির একত্র নিবেশনের নাম কূতপ—ইহাই অভিনবগুণের অভিযত। এক কথায় কূতপ—Orchestra

ভাণ্ড—ঢকাজাতীয় বাজ। মৃদঙ্গ (মুরজ), বশঃ পটহ (ঢকা), পটহ (আনক), ভেরি (ছন্দুতি), পণব, মর্দল, ডিভিথ, ডমরু প্রভৃতি পুঙ্কর জাতীয় বাজ ইহার অন্তর্গত। আতোচ্য মোট চারিপ্রকার—(ক) তত—তন্ত্রাগত বাজ—তাঁতের বা তারের যন্ত্র বীণাদি (খ) স্রবির বা স্রবির—হাওয়ার যন্ত্র—বংশী প্রভৃতি। (গ) ঘন—ধাতববাজ—কাংস্ততালাদি। (ঘ) অবনক বা অনক—

—পুষ্করবাচ্চ—মূরজাদি। এই চতুর্বিধ বাস্তবসমষ্টিকে বানিজ্য আতোচ বা কুতপ বলা হইত।

৪. নাগপুপ্প—আভিনবগুপ্ত অর্থ করিয়াছেন—নাগদন্ত (একপ্রকার সূর্যামুখী) অথবা নাগরন্ত (নাগরজ)—কমলালেবু। আমাদিগের মনে হয়, ইহা চম্পক, পুষ্পাগ বা নাগকেশরকেও বুঝাইতে পারে।

৪. প্রিয়ঙ্গু একপ্রকার পুষ্প? সংস্কৃত কাব্যে প্রসিদ্ধ আছে যে ইহা জ্বীলোকের স্পর্শে প্রস্ফুটিত হয়। কেহ কেহ বলেন যে, ইহা কুঙ্কম (জাঁকরাণ) মাত্র।

৬. নাট্যশাস্ত্রের টীকাকার অভিনবগুপ্ত (খ্রীঃ ১০ম ১১শ শতাব্দী) বলেন, মণ্ডলের মোট দৈর্ঘ্য ষোড়শ হস্ত। মণ্ডলটি সমচতুরস্র (square)। অতএব, উহার প্রতি পার্শ্ব (side) চারি হাত দীর্ঘ।

৭. যদিও মূলে দক্ষিণ ও উত্তর স্তম্ভ বলিয়া উল্লেখ আছে তথাপি অভিনবগুপ্ত দক্ষিণ-পূর্ব ও উত্তর-পূর্ব বলিয়া ব্যাখ্যা করিয়াছেন।

৮. মধুপর্ক—সমপরিমাণ চিনি, ঘৃত ও দধির সহিত অধিক পরিমাণ মধু ও অল্প পরিমাণ মধু—অল্প পরিমাণ জল মিশাইলে মধুপর্ক হয়। কাংস্তপাত্রে মধুপর্কদানের বিধিতে অপূর্ণ পিঠা পুলি প্রভৃতি। মোদক—মোয়া।

৯. আসব—অপক ঔষধ ও জলে সিদ্ধ মত্ত বিশেষ। সীধু (সীধু)—পক ইন্ধুরসে সিদ্ধ মত্ত বিশেষ। আর অপক ইন্ধুরসজাত সীধুর অপর নাম নীতরস। ইহা রাজবল্লভের মত। মাধবের মতে—পকইন্ধুরসজাত মত্ত সীধু ও অপক মত্ত আসব। সুরা—শালি, ষষ্টি কপীষ্ট প্রভৃতি দ্রব্যজাত মত্ত বিশেষ। চণক-চাণা। পলল—মাংস অথবা তিলকুটা। মাংস পূর্বে উক্ত হওয়ায় তিলকুটা অর্থই এস্থলে গ্রাহ্য।

১০. উৎকারিকা—দুগ্ধ, ঘৃত ও গুড় দ্বারা প্রস্তুত মিষ্ট দ্রব্য বিশেষ।

১১. আচার ষড়বিধ—(ক) চূষা—বাহা চুষিয়া খাইতে হয়—ইন্ধুদণ্ডাদি। (খ) পেয়—বাহা পান করা যায়—তরলখাত্ত—সরবৎ, মিছরির জল, দুগ্ধ ইত্যাদি। (গ) লেহ—বাহা চাটিয়া খাইতে হয়—চাটনী প্রভৃতি (ঘ) ভোজ্য—সাধারণ ভোজনযোগ্য বস্তু—ভাত, ডাল, খোল, ইত্যাদি। (ঙ) ভক্ষ্য—অপেক্ষাকৃত খর ও কঠিন খাত্ত। লাডু, মোয়া প্রভৃতি। (চ) চব্য—বাহা বিশেষভাবে চিবাইতে হয়—অতিশয় কক্ষ ও শুক কঠিন খাত্ত—মুড়ি, ছোলা-ভাজা ইত্যাদি।

ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা

গত বৈশাখ সংখ্যায় ‘উদয়নে’র প্রবন্ধে ভরতের নাট্যশাস্ত্রোক্ত জর্জর পূজা পদ্ধতি সংক্ষেপে বর্ণিত হইয়াছে। বর্তমান প্রবন্ধে দেবভাষার আদি দৃশ্যকাব্য সম্বন্ধে কিছু বলা বাইতেছে।

ব্রহ্মার আদেশে দেবলোকে দুর্ভেদ্য নবনাট্যগৃহ দেবশিল্পী বিশ্বকর্মা নির্মাণ করিলেন। পিতামহের সামগ্র্যযোগে দেব ও দৈত্যগণের বিবাদ আগোষে মিটিয়া গেল। তাহার পর ব্রহ্মার উপদেশ অনুসারে বিদ্রোহান্তির উদ্দেশ্যে জর্জর পূজা সম্পাদিত হইল। অনন্তর মহর্ষি ভরত পিতামহকে জিজ্ঞাসা করিলেন—“দেব! আদেশ করুন, কোন্ দৃশ্যকাব্যের প্রয়োগ করিব?” ব্রহ্মা ‘অমৃতমহন’ নামক ‘সমবকারের অভিনয় করিতে আজ্ঞা প্রদান করিলেন। এ অভিনয় এতই স্বাভাবিক ও মনোরম হইয়াছিল যে, দেবানুরগণ তাঁহাদিগের পূর্ববৈর বিস্মৃত হইয়া একত্রে প্রাণ ধুলিয়া আনন্দ উপভোগ করিয়াছিলেন। এই অমৃতমহন সমবকারকেই দেবভাষার আদি দৃশ্যকাব্য বলা বলে। ইহার রচয়িতা পিতামহ ব্রহ্মা স্বয়ং বলিয়া নাট্যশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে।

ইহার কিছুদিন পরে পদ্মযোনি ব্রহ্মা ভরতকে আহ্বান করিয়া বলিলেন—“অন্য দেবাদিদেব মহাদেবকে নাট্য-প্রয়োগ দেখাইতে ইচ্ছা করিয়াছি। অতএব তুমি প্রস্তুত হইয়া লও।” ইহার পর ব্রহ্মা, অমরবৃন্দ ও ভরত সদগে মহাদেবের আവാগে গমন করিলেন। তথায় ত্রিলোচনের পূজা পূর্বক পিতামহ অভিনয়ের প্রস্তাব করিলেন। উদ্যাপতি সানন্দে অভিনয় দর্শনে সম্মত হইলেন। তদনুসারে হিমাচল পৃষ্ঠে অমৃতমহন সমবকারের পুনরভিনয়ের আয়োজন হইল। সমবকারের সহিত ‘ত্রিপুরদাহ’ নামক একখানি ‘ডিম্’ও অভিনীত হইয়াছিল। নাট্যশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে যে, এই ত্রিপুরদাহ ডিমখানিও পিতামহের রচনা। অভিনয়দর্শনে মহাদেব ও ভূতগণ পরম প্রীত হইয়াছিলেন। মহর্ষি ভরত নাট্যমধ্যে ভারতী, সাঙ্ঘতী ও আরভাটবৃত্তির নিবেশ সমাগরূপেই করিয়াছিলেন। পূর্বে দেবাদিদেবের নৃত্যদর্শনে কৈশিকী প্রয়োগের ইচ্ছাও ভরতের মনে জন্মিয়াছিল। আর সেই উদ্দেশ্যে কৈশিকী প্রয়োগের উপযুক্ত উপকরণ প্রার্থনা করায় পিতামহ নিজ মন হইতে নাট্যালঙ্কার-চতুরা অপ্সরাগণের সৃষ্টি করিয়াছিলেন। (১) কিন্তু সম্যগ উপদেশের অভাবে ভরত নাট্যমধ্যে স্মৃষ্টিভাবে কৈশিকী প্রয়োগ করিতে পারেন নাই। ভরতের এই ত্রুটিটুকু দেখিয়া দেবাদিদেব কৃপা-পরবশ হইয়া পিতামহকে বলিলেন—“হে

মহামতি ! আপনার সৃষ্টি নাট্যাভিনয় অতি অপূর্ব বস্তু । ইহা বশশা, পবিত্র, মঙ্গলকর ও বুদ্ধিবর্ধক । ইহা দেখিয়া আমি বড়ই আনন্দিত হইয়াছি । আমিও যথাসময়ে অজবিক্ষেপ করিতে করিতে নৃত্য আবিষ্কার করিয়াছি । (২) এই নৃত্য নানাবিধ করণ সংযুক্ত অজহারসমূহের দ্বারা বিভূষিত । অতএব পূর্বরঙ্গমধ্যে আপনি ইহা নিবেশিত করিয়া দিন । এখন যে পূর্বরঙ্গ প্রযুক্ত হইতেছে, ইহা বৈচিত্র্যহীন হওয়ায় “ওঙ্ক” নামে প্রচলিত আছে । নৃত্যের সহিত মিশ্রিত হইলে ইহা “চিত্রপূর্বরঙ্গ” নামে বিখ্যাত হইবে (৩) ।

মহাদেবের এই কথা শুনিয়া ব্রহ্মা বলিলেন—“হে দেবাদিবেদ অজহারের প্রয়োগ আপনিই শিক্ষা দিন ।” তখন মহেশ্বর তত্ত্ব (অর্থাৎ নন্দীকে) সংযোজন করিয়া বলিলেন—“তুমি ভরতকে অজহারপ্রয়োগ শিক্ষা দাও ।” তদনুসারে তত্ত্ব ভরতমুনিকে নৃত্যশিক্ষা দিলেন । তত্ত্বর নিকট ভরত শিক্ষা লাভ করিয়া পূর্বরঙ্গের অঙ্গরূপে করণ—অজহার-রেচক-গিণ্ডীবদ্ধ সংযুক্ত অপূর্ব তাণ্ডব নৃত্য যোগ করিয়া দিলেন । তত্ত্ব প্রথম এই নৃত্যের উপদেশ দিয়াছিলেন বলিয়া নটরাজের আবিষ্কৃত নৃত্যের নাম হইল “তাণ্ডব” নৃত্য । (৪) পরে ইহাতে ভগবতীর আবিষ্কৃত স্কুমার অজহার সম্পন্ন ‘লাস্ত’ নৃত্যও সংযোজিত হইয়াছিল । এইরূপে নৃত্ত, নৃত্য, গীত ও বাস্তব সংযোগে দেবলোকের অভিনয় ক্রমশঃ সর্বাঙ্গসুন্দর হইয়া উঠিয়াছিল ।

সমবকার ও ডিম—শব্দ দুইটি একটু অপরিচিত ঠেকিতে পারে । উহাদিগের সংক্ষিপ্ত লক্ষণ নিম্নে দেওয়া গেল ।

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ দৃশ্যকাব্যকে মোটামুটি দুইটি শ্রেণীতে বিভক্ত করিয়াছেন—(১) রূপক, (২) উপরূপক । রূপক আবার দশবিধ (১) নাটক, (২) প্রকরণ, (৩) অঙ্ক (উৎসৃষ্টিকাক্স), (৪) ব্যায়োগ, (৫) জ্ঞান, (৬) সমবকার (৭) বীথী, (৮) প্রহসন, (৯) ডিম, (১০) ইহামৃগ । (৫)

উপরূপক আবার অষ্টাদশ প্রকার । অবশ্য এ সম্বন্ধে নানারূপ মতভেদ আছে । কিন্তু তাহা বর্তমান প্রবন্ধের আলোচ্য নয় । এইটুকু মাত্র বক্তব্যই পর্যাপ্ত যে, সমবকার ও ডিম—দুই প্রকার দৃশ্য কাব্য মাত্র । ইহাদিগের নাট্য শাস্ত্রোক্ত সংক্ষিপ্ত লক্ষণ এখানে দেওয়া গেল ।

সমবকার—নানাবিধ বিষয় চারিদিকে ইতস্ততঃ সমাকীর্ণ হয় বলিয়া এই শ্রেণীর রূপকের নাম হইয়াছে ‘সমবকার’ । ইহা দশরূপকের টীকাকার ধনিকের মত । নাট্যদর্পণের মতে—সংস্কৃত ও অবকীর্ণ অর্থ (প্রসিদ্ধ ত্রিবর্গোপার) দ্বারা

গ্রন্থিত দৃশ্যকাব্যই সম্বন্ধকার (৬)। ইহার বস্তুভাগ অতি প্রসিদ্ধ দেবাহর—
 যুদ্ধবীজমূলক হওয়া প্রয়োজন। নাটকানি রূপকের মত ইহাতেও আশুখ
 (অর্থাৎ প্রস্তাবনা—prologue) সন্নিবেশ কর্তব্য। মুখ, প্রতিমুখ, গর্ত ও
 নির্বহণ—এই চারিটি সন্ধি ইহাতে থাকিবে কিন্তু বিমর্শ সন্ধি থাকিবে না।
 (৭) প্রখ্যাত উদাত্ত চরিত্র নায়ক দেব ও দানব মিলিয়া দ্বাদশটি (৮)। ইহাদের
 প্রত্যেকেরই ভিন্ন ভিন্ন ফললাভের উল্লেখ থাকিবে (যেমন) সমুদ্রমন্ডনে
 নারায়ণের লক্ষ্মীলাভ, ইন্দ্রের ঐরাবত, উচ্চৈঃশ্রবা প্রাপ্তি ইত্যাদি। সমগ্র
 গ্রন্থখানির বিষয় অষ্টাদশ নাড়িকা পরিমিত সময়-নিম্পাণ্ত হওয়া উচিত (৯)
 অঙ্ক মোট তিনটি। প্রথমাস্ত্রে মুখ ও প্রতিমুখ সন্ধিযুক্ত থাকিবে, ও ইহা দ্বাদশ
 নাড়ী পরিমিত হইবে। দ্বিতীয়াস্ত্রে গর্ত সন্ধি—উহা চারি নাড়িকা পরিমিত।
 তৃতীয়াস্ত্রে নির্বহণ সন্ধি (উপসংহার)—উহার স্থিতিকাল দুই নাড়ী। ভারতী
 সাহসী ও আরভটি বৃত্তি যথাযোগ্য নিবেশিত হইবে; কিন্তু কৈশিকী বৃত্তি
 থাকিবে খুব অল্প। বীররস হইবে অঙ্গী (প্রধান); রৌদ্ররসও প্রচুর
 পরিমাণে থাকিবে। অস্তরসগুলি অঙ্গরূপে অবস্থিতি করিবে। প্রতি অঙ্ক
 প্রচলনময় হওয়া প্রয়োজন। বীথী নামক রূপকের নৃত্যগীত বহুল দ্রয়োদশটি
 অঙ্গ আবশ্যক মত উপস্থাপ্ত হইবে। বিন্দু ও প্রবেশক থাকিবে না (১০)।
 সম্বন্ধকারে আর একটি বৈশিষ্ট্য এই যে, উহাতে গায়ত্রী প্রভৃতি সাধারণতঃ
 অপ্রচলিত কুটিল ছন্দের বহুল প্রয়োগ থাকিবে। মতান্তরে—অশ্বক,
 শাদ্দুলবিক্রীড়িত প্রভৃতি বহুবক্ষর ছন্দের সন্নিবেশ কর্তব্য; গায়ত্রী প্রভৃতির
 নহে। গায়ত্রী প্রভৃতির প্রয়োগ থাকিবে কিনা—এ-সম্বন্ধে দুইটি সম্পূর্ণ বিভিন্ন
 পাঠান্তর নাট্যশাস্ত্রে পাওয়া যায়। ইহার মধ্যে কোন পাঠটি গ্রহণীয়, তাহা
 বলা বড় কঠিন। আর থাকিবে তিন প্রকারের শৃঙ্গার, বিদ্রব ও কপট। এ
 স্থলে একটি প্রশ্ন ওঠা খুবই স্বাভাবিক। পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, কাষোপ-
 ভোগবহলা কৈশিকী বৃত্তির স্থান সম্বন্ধকারে প্রায় নাই বলিলেই চলে। অথচ
 এ স্থলে বলা হইতেছে যে, উহাতে ত্রিবিধ শৃঙ্গার থাকিবে। এ পূর্বাশ্রয়—
 বিরোধের সামঞ্জস্য হয় কিরূপে? নাট্যদর্পণে ইহার অতি সূক্ষ্ম সমাধান দেওয়া
 হইয়াছে। শৃঙ্গার বলিলে মাত্র কামকেই শুধু বুঝায় না। শৃঙ্গারের অর্থ
 অর্থবিলাসোৎকর্ষ। ‘বিলাস’ শব্দের মোটামুটি অর্থ শোভা। অবস্থিতি,
 উপবেশন, গমন, হস্তক্ৰেন্দ্রাদি কর্মের বিশেষ ভাবের নাম বিলাস। ইহা
 নায়িকার স্বভাবজ অলঙ্কার। অথচ ধীরা দৃষ্টি, বিচিত্রা গতি ও সন্নিহিত বাক্যের

নাম বিলাস। ইহা সাহিত্যিক নাটকের গুণ। অতএব সর্বদা শৃঙ্গার থাকিলেও কৈশিকী বৃত্তি অতি অল্প পরিমানেই বর্তমান। ত্রিশৃঙ্গার, ত্রিবিদ্রব ও ত্রিকণ্ট—শব্দগুলি পারিভাষিক। ইহাদিগের ব্যাখ্যা নিম্নে প্রদত্ত হইল।

ত্রিশৃঙ্গার—(১) ধর্মশৃঙ্গার, (২) অর্থ-শৃঙ্গার (৩) কামশৃঙ্গার। ধর্মশৃঙ্গার—ধর্মই ইহার হেতু ও ফল। যে স্থলে অভিনায়ে মূল ধর্মে পর্যবসিত, বাহার দ্বারা সংসারের বহুবিধ কল্যাণ সাধিত হয়, অর্থাৎ যে স্থলে কাম ত্রুত-নিয়ম-তপস্কার দ্বারা সংযত, গুণদান, অপত্যোৎপাদন বাহার মুখ্য উদ্দেশ্য, ও ইন্দ্রিয় সুখ যে স্থলে আনুষঙ্গিক ফল, তাহাই ধর্মশৃঙ্গার মধ্যে গণ্য হইবার যোগ্য। ধর্মপত্নী—সংযোগেই এ স্থলে শৃঙ্গার শব্দের অর্থ। এইরূপ মনোমত ধর্মপত্নী লাভের হেতু দানাদিধর্মামুষ্ঠান। পরদারবর্জনরূপ ধর্ম ইহার ফল। শারদাতনয় ধর্মশৃঙ্গারের পাঠান্তর ধরিয়াছেন—ভোগ-শৃঙ্গার। অর্থশৃঙ্গার-অর্থই ইহার হেতু ও ফল। যে স্থলে অর্থের ইচ্ছাবশে বহুপ্রকারে কামোপভোগ সম্ভব হয়, অর্থাৎ যে স্থলে ইন্দ্রিয়তৃপ্তির ফলে রাজ্য, স্বর্ণাদি ধন, শস্ত্র, বস্ত্র প্রভৃতি নানাবিধ বিভবভোগ-স্বখের উৎপত্তি দৃষ্ট হয়, তাহাই অর্থ-শৃঙ্গার। বেস্তাদিতে বিটাদি পুরুষগণ যে আসক্ত থাকে, অর্থই তাহার হেতু। সাধারণত পণ্যজন্যগণ যে পুরুষামুরক্ত হয় তাহার ফল অর্থপ্রাপ্তি। অর্থ বলিতে প্রার্থনীয় পরোপকার প্রতিপালন প্রভৃতি—এরূপ অর্থও নাট্যদর্পণে দৃষ্ট হয়। পরোপকারার্থ বিবাহাদি অর্থ-শৃঙ্গার মধ্যে গণ্য। কামশৃঙ্গার—“শৃঙ্গার” ও “কাম” শব্দের অর্থ (১) রতি ও (২) কাম তন্মুগ্ধক জ্ঞী-পুরুষাদি। কামই বাহার হেতু ও ফল তাহাই কাম-শৃঙ্গার। রতিরূপ কাম জ্ঞী-পুরুষাদি রূপ শৃঙ্গারের হেতু। আবার জ্ঞী-পুরুষাদি-রূপ কাম রতিরূপ শৃঙ্গারের হেতু। এ স্থলে পরকীয়া বা কন্যা নারিক; বেস্তা বা ধর্মপত্নী নহে। অবৈধ অভিরতি, কন্যাবিলোভন, দ্যুত, সুরা পান, মৃগয়া প্রভৃতি ব্যসন কামশৃঙ্গারের অন্তর্ভুক্ত। সাহিত্যদর্পণে ‘কামশৃঙ্গার’ শব্দের অর্থ করা হইয়াছে প্রহসন-শৃঙ্গার। এ অর্থ নাট্যশাস্ত্রাদিতে উক্ত হয় নাই। নাট্যদর্পণে উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে ইন্দ্র ও অহল্যা সংবাদ। তবে এই প্রসঙ্গে প্রহসন হাস্যাত্মককর ব্যাপার সন্নিবেশ করিবার রীতি সর্বত্রই উক্ত হইয়াছে। এক একটি শৃঙ্গার এক এক অঙ্কে নিবেশণীয়। সাহিত্যদর্পণ ও নাট্যদর্পণের মতে কামশৃঙ্গার প্রথমাত্মকই প্রদর্শনীয়। অবশিষ্ট দুইটির সম্বন্ধে কোন বাধাধরা নিয়ম নাই।

ত্রিবিদ্রব—বিদ্রব শব্দের অর্থ অনর্থ। বাহা হইতে ভয় পাইয়া লোক

বিজ্ঞত হয় (অর্থাৎ পলায়ন করে) তাহাই বিজ্ঞব। বিজ্ঞব নামে গর্ত সন্ধির একটি অঙ্গ আছে। শঙ্খা-ভয়-ক্রাস-কৃত সজ্জাই বিজ্ঞব। দশরূপক ও ভাব-প্রকাশন উহা বিমর্শ সন্ধির অঙ্গ বলিয়া ধরিয়াছেন। বন্ধন, বধ প্রভৃতি এই বিজ্ঞবের স্বরূপ। নাট্যশাস্ত্রের মতে ত্রিবিধ বিজ্ঞব—(১) যুদ্ধজল-সমুত্ত, (২) বায়ু, অগ্নি, গজেন্দ্র প্রভৃতি সমুত্ত। (৩) নগরোপরোধজনিত। দশরূপকেও অনেকটা এইরূপ বিবরণ প্রদত্ত হইয়াছে—নগরোপরোধ, যুদ্ধ, বায়ু, অগ্নি প্রভৃতি বিজ্ঞব মধ্যে গণ্য। শারদাতনয় নাট্যশাস্ত্রের আক্ষরিক অনুবাদ করিয়াছেন মাত্র। নাট্যদর্পণের মতে ত্রিবিধ বিজ্ঞব। যথা—(১) জীবজ (যেমন হস্তী প্রভৃতি হইতে) (২) অজীবজ (যেমন শাকাদি হইতে), (৩) জীবাঙ্গীভজ (যেমন নগরোপরোধ হইতে)। নগরোপরোধ প্রভৃতিতে চেতন ও অচেতন উভয়কৃত বিজ্ঞবই বর্তমান। সাহিত্যদর্পণে ত্রিবিধ বিজ্ঞব লক্ষণ এই রূপেই প্রদত্ত হইয়াছে।—(১) অচেতন কৃত, (২) চেতনকৃত, (৩) চেতনাচেতন কৃত। উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে—গজাদি। অবশ্য কেবল চেতনাচেতনের ব্যাখ্যা নাট্যদর্পণে যেরূপ উক্ত হইয়াছে তাহা সাহিত্যদর্পণের বিবরণ অপেক্ষা সমীচীন বলিয়া বোধ হয়। এই ত্রিবিধ বিজ্ঞবের মধ্যে এক প্রকার বিজ্ঞব এক একটি অঙ্কে প্রদর্শনীয়।

ত্রিকপট—শারদাতনয়ের মতে কপটের স্বরূপ মহাত্মক ভ্রম। নাট্যদর্পণে ইহা আরও স্পষ্টভাবে বুঝান হইয়াছে। যাহা মিথ্যাকল্পিত, অথচ আপাত-দৃষ্টিতে সত্যবৎ প্রতীয়মান হয় তাহাই কপট। নাট্যশাস্ত্রের মতে ত্রিকপট, যথা—(১) অতিক্রম বিহিত (অর্থাৎ বস্তু স্বভাবজনিত), (২) দৈববিহিত, (৩) শত্রুকৃত, কপটের স্বাভাৱী সূত্র ও দুঃখের উৎপত্তি হইয়া থাকে। দশরূপক মতে ত্রিকপট, যথা—(১) বস্তুস্বভাব কপট—ক্রুর প্রকৃতির প্রাণী হইতে ইহার উৎপত্তি (২) দৈবিক কপট—অগ্নি, বৃষ্টি, বাত্যা প্রভৃতি সমুত্ত, (৩) শত্রুজ—সংগ্রামাদি জনিত। শারদাতনয়ও ঐরূপ মত পোষণ করিয়া থাকেন। তবে এ সম্বন্ধে মতান্তরেরও উল্লেখ করিয়াছেন। সাহিত্য-দর্পণের মতে ত্রিকপট যথা—(১) স্বাভাবিক, (২) কৃত্রিম, (৩) দৈবজ। নাট্যদর্পণে ত্রিকপটের একটু নূতন ধরনের ব্যাখ্যা প্রদত্ত হইয়াছে। (১) বঞ্চ্যসমুত্ত কপট—বাহাকে বঞ্চনা করিয়া হইয়াছে তাহার যদি অপরাধ থাকে। তবে বঞ্চ্যোপ কপট হইবে; (২) বঞ্চকসমুত্ত—যদি বঞ্চনীয় ব্যক্তি নিরপরাধ হয়, তাহা হইলে বঞ্চকোপ কপট হইয়া থাকে; (৩) দৈবসমুত্ত—যে স্থলে বঞ্চিত ও বঞ্চক উভয়েই

নিয়মগ্ৰাহ, কেবল কাকতালীর স্তারে এক পক্ষ বঙ্কিত ও অপরপক্ষ বঙ্ককরূপে প্রতীয়মান হয়' তাহাই দৈবোখ কপট ।

বিজয়, জিবিজয় ও জিকপটের তিন তিনটি ভেদের এক একটি ভেদ এক এক অঙ্কে নিবেশনীয়—ইহা ত পূর্বেই বলা হইয়াছে তন্মধ্যে কপট হইতেছে উপায় ; বিপদের সম্ভাবনা দেখিলেই বিজয় বা পলায়ন ; আর শৃঙ্গার হইল কল ।

অতএব সমবকারের সংক্ষিপ্ত সহায় জিবিজয়, শৃঙ্গার, বিজয়, কপট থাকা প্রয়োজন । দেবান্দুর—শত্রুতাজনিত যুদ্ধই ইহার মূল বস্তুভাগ । অলৌকিক নানাবিধ ঘটনার দ্বারা এই মূল বস্তুর পরিপূষ্টি সাধনকরা অবশ্য কর্তব্য । এইরূপ হইলেই রূপকখানি সহৃদয় দর্শক-সমাজের সন্তোষজননে সমর্থ হইয়া থাকে । নাট্যশাস্ত্রে ও ভাবপ্রকাশনে ইহার উদাহরণ স্বরূপ 'অমৃতমহনের নাম করা হইয়াছে । সাহিত্যদর্পণকার 'সমুদ্রমহন' বলিতে বোধ হয় ইহাকেই লক্ষ্য করিয়াছেন ।

সমবকারের স্তায় ডিমও একপ্রকার রূপক । ইহার বর্ণনীয় বস্তু বা ইতিবৃত্ত অতি প্রসিদ্ধ হওয়া আবশ্যক । দেব, গন্ধর্ব, যক্ষ, রক্ষঃ, মহোরগ, অসুর, ভূত, প্রেত, পিশাচ প্রভৃতি সকল জাতীয় পুরুষই ইহার নায়ক । নায়কের সংখ্যা ইহাতে ন্যূনাদিক ষোড়শ—সকলেই প্রখ্যাত ও উদাত্ত চরিত্র—মতান্তরে ধীরোদ্ধত (অর্থাৎ মানুষ অপেক্ষা ইহারা উদ্ধত হইলেও স্বজাতির তুলনায় উদাত্তই বটেন) । শাস্ত্র, হাশু ও শৃঙ্গাররসবর্জিত । নাট্যদর্পণের মতে করুণ রসও ইহাতে বর্জনীয় । রোজ রসই অঙ্গী ; অপর রসগুলি অঙ্গ হইলেও বেশ দীপ্তভাবেই থাকিবে । অঙ্গ চারিটি । সন্ধিও চারিটি । বিমর্শ সন্ধি ইহাতে নাই । শারদাতনয়ের মতে ইহাতে বিকৃত্তক ও প্রবেশক থাকিবে । সাহিত্য-দর্পণের মতে থাকিবে না । নাট্যদর্পণের মতে ইহাতে চুলিকা, অঙ্কাবধার ও অঙ্কমুখ নামক তিনটি অর্থোপক্ষেপকের নিবেশ করিতে হইবে (১১) । অপঘাত চন্দ্র-সূর্যের গ্রহণ, উদ্ধাপাত, বাহ ও অঙ্গযুদ্ধ, বাহবাফেটি, মায়ী, ইন্দ্রজাল উদ্ভাস্ত চেষ্টা, বহু পুরুষের পরস্পর সংঘর্ষ প্রভৃতি বিষয়ে বর্ণনা ইহাতে বিশেষ-ভাবে সন্নিবিষ্ট করা প্রয়োজন । অতএব রচনামধ্যে সাবিত্রী ও আরভটী বৃষ্টির বাহুল্যই পরিলক্ষিত হইয়া থাকে । ভারতী বৃষ্টির প্রয়োগও মধ্যে মধ্যে দেখা যায় । কিন্তু শৃঙ্গাররস বর্জিত বলিয়া ডিমে কৈশিকী বৃষ্টির ব্যবহার নাই (১২) ।

“অমৃতমহন সমবকার” ও “জিপুরদাহ ডিম”—এই দুইখানি রূপকই স্বয়ং পিতামহ ব্রহ্মার রচনা—ইহা নাট্যশাস্ত্রে স্পষ্টই উক্ত হইয়াছে । চূর্তাগ্যক্রমে

দুইখানির একখানিও বর্তমানে আর পাইবার সম্ভাবনা নাই। শারদাতনয় আর দুইখানি ডিমের নাম করিয়াছেন—“বুজোদ্ধরণ” ও “তারকোদ্ধরণ”। এই দুইখানির রচয়িতা কে, তাহার উল্লেখ শারদাতনয় করেন নাই। বলা বাহুল্য যে, দুইখানি ডিমই অধুনা লুপ্ত হইয়া গিয়াছে।

বর্তমানে মহাকবি ভাসের (যিনি কালিদাসেরও পূর্ববর্তী) রচিত একখানি অতি সুপাঠ্য সমবকার পাওয়া গিয়াছে ইহার নাম “পঞ্চরাত্র”। মহাভারতের বিরাটপর্বীয় উত্তর গোপ্‌হের ঘটনা অবলম্বনে উহা রচিত। কিন্তু মহাকবি রূপক মধ্যে বহু নূতনত্বের সৃষ্টি করিয়াছেন।

বৎসরাজ নামে একজন কবি “অমৃতমন্ডন” নামে একখানি সমবকার ও “ত্রিপুরদাহ” নামে একখানি ডিম নূতন করিয়া রচনা করিয়াছেন। পিতামহ রচিত রূপক দুইখানির সহিত এই অভিনব রূপক দুইখানির নামের মিল আছে। কবি বৎসরাজ ছিলেন কলিঙ্গর পতি পরমাস্বিদ্‌দেবের (খ্রীঃ ষোড়শ শতাব্দীর শেষার্দ্ধ হইতে ত্রয়োদশ শতাব্দীর প্রথম পাদ পর্য্যন্ত) অমাত্য। গ্রন্থ দুইখানি সম্প্রতি বরোদার “গাইকোয়াড় ওরিয়েন্টাল সংস্কৃত গ্রন্থমালার” “রূপক-ঘটকম” নামক গ্রন্থমালা মধ্যে মুদ্রিত হইয়াছে। ভাসের পঞ্চরাত্রও ত্রিবাঙ্গম সংস্কৃত গ্রন্থমালায় মুদ্রিত হইয়াছে। অহুসন্ধিংসুগণ ইচ্ছা করিলে দেখিতে পারেন।

১. মূলে আছে—“ময়া পীদং নৃতং নৃত্যং সঙ্ঘ্যাকালেষু নৃত্যতা” (৪।১৩২ ইহার অর্থ - মহাদেব নৃত্যকলার স্রষ্টা মাত্র, কর্তা নহেন। নৃত্য অনাদি। মূলে ‘নৃত্য’ এই পাঠ থাকিলেও অভিনবগুপ্ত তাঁহার টীকায় ‘নৃত্ত’ এই পাঠ করিয়াছেন। উভয়ের প্রভেদ উদয়ন—প্রাৰ্গ—পৃষ্ঠা ৩৭৮ ও অগ্রহায়ণ—পৃ ২৬১ দ্রষ্টব্য।

২. ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা—‘উদয়ন’ প্রাৰ্গ ১৩৪০, পৃ ৩৭৮।

৩. নাট্য—রসাত্মক; নৃত্য—ভাবাত্মক, নৃত্ত তালাত্মক—নশরূপক মতে ইহাই সংক্ষিপ্ত ভেদ করণ—নৃত্তক্রিয়া, গাত্র সমূহের হস্তপাদ সমাযোগ। করণে স্থিতি ও গতি এ উভয়ই নিষ্পাদ্য। স্থিতিকালে বিভিন্ন স্থান। পূর্বকারে পতাকাদি, আর গতিকালে—চারী, পূর্বকারে বিভিন্ন নৃত্যহস্ত, দৃষ্টি প্রভৃতি করণের অন্তর্ভুক্ত। দুইটি নৃত্তকরণে এক নৃত্তমাতৃকা নিষ্পাদিত হয়। দুই

তিন বা চারি মাত্রকার একটি অঙ্কহারের উৎপত্তি। অঙ্কহার—অঙ্কগণের অঙ্কটিতভাবে সমুচিত স্থান প্রাপণ। নাট্যশাস্ত্রের চতুর্থাধ্যায়ে ১৮ করণ ও ৩২ অঙ্কহারের লক্ষণ দেওয়া আছে। পূর্বরঙ্গ—রঙ্গে বাহ্য পূর্বে প্রযুক্ত হয় তাহারও নাম পূর্বরঙ্গ। সভাপতি, সভ্য, গায়ক, বাদক, নটী, নট প্রভৃতি পরস্পরের অমুরঞ্জন দ্বারা আনন্দলাভ করেন তাহাই রঙ্গ।

এই রঙ্গ পূর্বে প্রযুক্ত হয় বলিয়া পূর্বরঙ্গ নামে খ্যাত ইহাই ভাব প্রকাশনকার শারদাতনয়ের মত। সাহিত্যদর্পণের মতে নাট্যবস্তু প্রয়োগের পূর্বে রঙ্গবিষয় শাস্ত্রের জ্ঞাত কুশীলবগণ বাহার অমুষ্ঠান করেন। তাহাই পূর্বরঙ্গ। অভিনবগুপ্ত সমাস ভাষিয়াছেন “পূর্ব রঙ্গে”। নাট্যশাস্ত্রের মতে পূর্বরঙ্গের ঊনবিংশতিটি অঙ্ক। উহার মধ্যে নয়টি ষবনিকার অন্তরালে প্রযোজ্য—প্রত্যাহার, অবতরণ, আরম্ভ, আশ্রাবণ, বস্তুপানি, পরিঘট্টনা, সজ্জাটনা, মার্গাসারিত, আসারিত। দশটি ষবনিকার বাহিরে প্রযোজ্য। গীতক, উত্থাপন, পরিবর্তন, নাম্ভী, শুদ্ধাবকৃষ্টা, রঙ্গদ্বার, চারী, মহাচারী, ত্রিগত, প্ররোচনা। শারদাতনয় ২২টি অঙ্কের উল্লেখ করিয়াছেন—প্রত্যাহার, অবতরণ, আরম্ভ, আশ্রাবণ, বস্তুপানি, পরিঘট্টনা, সজ্জাটনা, মার্গাসারিত, শুদ্ধাবকৃষ্টা, উত্থাপন, পরিবর্তন, নাম্ভী, প্ররোচনা, ত্রিগত, আসারিত, গীত, ঞ্জা, ত্রিসাম, রঙ্গদ্বার, বর্জমানক, চারি, মহাচারি। মোটের উপর প্রকৃত অভিনয়ের পূর্বে নাট্যের অঙ্কভূত—গীত, তাল, বাজ, নৃত্ত, পাঠ্য প্রভৃতির ব্যস্ত বা সমস্তভাবে যে প্রয়োগ করা হয় উহারই নাম পূর্বরঙ্গ। এই পূর্বরঙ্গ চারি প্রকার—চতুরশ্র, সাত্র, চিত্র ও শুদ্ধ। মতান্তরে কোহলাদির মতে ইহা ত্রিবিধ শুদ্ধ, চিত্র ও মিশ্র। পূর্বরঙ্গের গীতক বলিয়া যে অঙ্কটি আছে, উহা এক প্রকার গীতবিধি মাত্র। উহার বিষয় দেবতাগণের স্তুতি কীর্তন। এই গীতক যদি অঙ্ক চালন ব্যতীত প্রযুক্ত হয় তাহা হইলে শুদ্ধ পূর্বরঙ্গের প্রয়োগ হইতেছে বুঝিতে হইবে। আর উহাতে যদি নৃত্তের সংমিশ্রণ থাকে। তবে উহা হইবে চিত্র পূর্বরঙ্গ। উক্ত পূর্বরঙ্গে মহাদেবের আবিষ্কৃত করণাঙ্কহারের প্রয়োগ কর্তব্য। আর স্বকুমার পূর্বরঙ্গে মহাদেবীর আবিষ্কৃত অমুদ্রিত অঙ্কহার বোজনীয়। অভিনবগুপ্ত স্পষ্টভাবে এই মত প্রকাশ করিয়াছেন। পার্বতী যে স্বকুমার প্রয়োগকর্ত্রী তাহা নাট্যশাস্ত্রেও উল্লিখিত হইয়াছে (৪।২৫৭) দশরূপককার বলেন যে ভাবাশ্রয় নৃত্যে পদার্থাভিনয় বর্তমান। উহা ‘মার্গ’ নামে প্রসিদ্ধ। তাললয়াশ্রয় নৃত্তের নাম ‘দৈশী’। নৃত্য ও নৃত্ত উভয়ই আবার বিবিধ—মধুরও উক্ত। মধুর প্রয়োগের নাম

‘লাস্তু’ ও উদ্ধতের নাম ‘তাণ্ডব’। শারদাতনয়র বিষয়টি স্পষ্টভাবে বুঝাইয়াছেন। বাহা রসাত্মক তাহাই বাক্যার্থাভিনয় প্রধান। বাহা ভাবাশ্রয় তাহাই পদার্থাভিনয়াত্মক। নৃত্য ভাবাশ্রয়। নৃত্ত রসাত্মক। এ উভয়ই নাট্যের উপকারক।

শারদাতনয়ের মতে দৃশ্যকাব্য ত্রিশ প্রকার। তন্মধ্যে নাটকাদি দশটি রূপক রসাত্মক ও বাক্যার্থাভিনয় প্রধান। অবলিষ্ট ডোহী প্রভৃতি বিংশতি রূপক পদার্থাভিনয় প্রধান। অবশ্য এই সংজ্ঞাভেদ লইয়া যতাস্তর আছে। কিন্তু শারদাতনয় স্বয়ং পূর্বোক্ত মত পোষণ করিয়াছেন। তিনি বলেন যে নটের কর্ম নাট্য, আর নর্তককর্ম পদার্থাভিনয়। নটকর্ম ও নর্তককর্ম এ উভয়ই আবার নৃত্ত-নৃত্যভেদে বিবিধ। তাহার মধ্যে ভাবাশ্রয় (নৃত্য) ‘মার্গ’ নামে প্রসিদ্ধ ও তদ্রহিত (নৃত্ত) ‘দেশী’। ডোহী ত্রীগদিত প্রভৃতিতে পদার্থাভিনয়ের প্রাধান্য বলিয়া, ঐ বিংশতি রূপকে ‘নৃত্যে’র প্রকার ভেদ বলা হইয়াছে। এই ‘নৃত্যে’র স্বরূপ—গীতের মাত্রাহুসারে অঙ্গ, উপাঙ্গ ও প্রত্যঙ্গ সমূহদ্বারা পদার্থাভিনয়। নাটকাদি রূপকসমূহে যে ‘নৃত্ত, প্রযুক্ত হয় তাহার স্বরূপ—লয়তাল-সম্বন্ধিত অঙ্গবিক্ষেপ মাত্র। আর অঙ্গ প্রত্যঙ্গাদির বিক্ষেপশূন্য যে অভিনয় তাহাই ‘নাট্য’। মোটের উপর নৃত্ত নটাত্মক। রসপ্রধান ব্যাপার; আর নৃত্য ভাবাভিনয়ে ও নর্তকাত্মক। নৃত্ত ও নৃত্য—উভয়ই মধুর ও উদ্ধত ভেদে বিবিধ। মধুর ‘লাস্তু’ ও ‘তাণ্ডব’ উদ্ধত। নট ও নর্তক মিলিয়া রসভাব সমায়ুক্ত যে অঙ্গচালন করেন, বাহাতে মার্গ (নৃত্য ও দেশী (নৃত্ত) মিশ্রিত অঙ্গহার ও লয়গুলি বাহাতে ললিতভাবযুক্ত ও কৈলিকী বৃত্তি ও গীতির বাহাতে প্রাধান্য—তাহাই লাস্তু। আর বাহার করণ ও অঙ্গবারগুলি উদ্ধত। বৃত্তি আরভটী তাহাই তাণ্ডব। পূর্বরূপে এ উভয়কেই প্রয়োগ কর্তব্য। আবার অন্তর্ভুক্ত বলিতেছেন—নৃত্তই তাণ্ডব ও নৃত্য লাস্তু। তালমান লয়যুক্ত, উদ্ধত অঙ্গহারসহ যে অঙ্গবিক্ষেপ মাত্র তাহাই তাণ্ডবনৃত্ত। আর অমুদ্রিত অঙ্গহারের নাম লাস্তুনৃত্য। লাস্তু চতুর্বিধ—শৃঙ্খল, লতা পিণ্ডী, ভেদ্যক। তাণ্ডব ত্রিবিধ—চণ্ড, প্রচণ্ড, উচ্চণ্ড।

৪. কোন কোন স্থলে ‘তাণ্ড’ বা ‘ভাণ্ডিন’ পাঠ আছে। মতিনবগুপ্ত, বলেন যে, ‘তণ্ড’ শব্দই ঠিক। ‘তণ্ড’ হইতেই তাণ্ডব শব্দের ব্যুৎপত্তি অনায়াসলভ্য (স্মৃঃ শঃ ৪।২৬৭৮)।

৫. ইহা নাট্যশাস্ত্রের মত। দশরূপক, সাহিত্যদর্পণ প্রভৃতিও এই মতের

অনুসরণ করিয়াছেন। গুণসম্পন্ন ও রসচক্রকৃত নাট্যদর্পণের মতে রাসরূপক—
উক্ত দশ রূপক ব্যতীত নাটিকা ও প্রকরণীকেও উহা নাটক ও প্রকরণের অন্তর্গত
বলিয়া পৃথক সংখ্যা ধরা হয় নাই। দশরূপকেও ইহারই অনুসরণ নুই ইহা
ইহারা কেহই পৃথক উপরূপকের উল্লেখ করেন নাই। শারদাতনয় মোট ত্রিশ
প্রকার রূপকের নাম করিয়াছেন। উপরূপক সংখ্যাটি তিনি ব্যবহার করেন নাই।

৬. অর্থ—ত্রিবির্গোপার। ত্রিবির্গ—ধর্ম, অর্থ, কাম।

৭. প্রস্তাবনা, আশুখ—নাট্যশাস্ত্রমতে ইহা দ্বারা কাব্য প্রখ্যাপন হইয়া
হইয়া থাকে। নটী, বিদূষক বা পারিপার্শ্বিক রূপকের যে অংশ সূত্রধারের
(অর্থাৎ তৎসদৃশ গুণ ও আকৃতিবিশিষ্ট কাব্যপ্রাপকের) সহিত আশ্রয় কল্পিতে
থাকেন, ও নিজ কার্যের বর্ণনা হলে বিচিত্র বাক্যের দ্বারা প্রস্তুত বস্তু সূচনা
করিয়া দেন, তাহাই প্রস্তাবনা বা আশুখ। সন্ধি—*Janctures of the*
plot—এক (পরস্পর) প্রয়োজনে অধিত ভিন্ন ভিন্ন কথাসংশের অবান্তর এক
প্রয়োজন সম্বন্ধই সন্ধি। সন্ধি মোট পাঁচটি।

৮. উদাত্ত-মানবের তুলনায় দেব ও দৈত্যগণ স্বভাবতঃ ধীরোদ্ভূত হইলেও,
স্বভাবতঃ যাহারা ধীরোদ্ভূত তাঁহারাও নায়ক হইবার, যোগ্য, দাদশ—তিন
অঙ্কে দাদশ নায়ক ; অতএব, প্রতি অঙ্কে চারজন নায়ক। সূত্রধার একজন
মুখ্য নায়ক, একজন প্রতিনায়ক, আর দুইজন সহ নায়ক—প্রতিনায়কের সহায়।

৯. নাড়ী, নাড়িকা, নালিকা—ইহার পরিমাণ নইয়া বহু মতভেদ আছে।
নাট্যশাস্ত্রে একস্থানে পাওয়া যায়,—নাড়িকা=মুহূর্ত (২০।৬৮) ; আবার অন্যত্র
বলা হইয়াছে, নাড়িকা=অর্দ্ধ মুহূর্ত (২০।৭২) দশরূপকমতে—নাড়িকা=দুই
ঘটিকা। সাহিত্যদর্পণেরও সেই মত। নাট্যদর্পণের মতে মুহূর্ত=দুই
ঘটিকা। ইহাতে নাড়িকা শব্দের উল্লেখ নাই। তবে প্রথমতঃ ছয় মুহূর্ত,
দ্বিতীয় দুই মুহূর্ত ও তৃতীয় অর্দ্ধ এক মুহূর্ত পরিমিত করার উপদেশ আছে।
ইহাতে বোধহয়, নাড়িকা=ঘটিকা=অর্দ্ধ মুহূর্ত। শারদাতনয়ের মতে নাড়িকা
—এক মুহূর্তের চতুর্থাংশ—“মুহূর্তস্ত তুরীয়াংশো নাড়িকা ঘটিকাংশম্”
(পৃ: ২৪২) প্রতাপরূপের মতে—অর্দ্ধমুহূর্ত যথাক্রমে তিনবার, একবার ও
অর্দ্ধবার পরিমিত। এ সকল বিবৃতি মতের পারস্পরিক করা নিতান্ত দুঃস্থ কার্য।
সাধারণ হিসাবে—একবার=এক প্রহর=তিনঘণ্টা=সাতের মাত্র দশ/১ এক
মুহূর্ত=২৮ মিনিট। এক দণ্ড=এক ঘটিকা=চব্বিশ মিনিট। এক নাড়িকা
(যদি মুহূর্তার্দ্ধ হয়)=চৌদ্দ মিনিট।

১০ রস—শৃঙ্গার, হাস্য করণ, রোদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত, (মহাভয়) শান্ত ও বৎসল। এইসব রসটি এখানে স্বনাম প্রসিদ্ধ রূপকে বুঝাইতেছেন। ইহার অর্থ—হাস্যোদ্বেগকর ঘটনা। বীথী—একাক্ষর রূপক। পাত্র একটি অথবা দুইটি। নায়ক উত্তম, মধ্যম বা অধম প্রকৃতি বিশিষ্ট। মুখ-নির্বহন সন্ধি শৃঙ্গার রসেরই প্রাধান্য কিন্তু অপর সকল রসই থাকিবে। পাঁচটি অর্থ প্রকৃতিই ইহাতে থাকা উচিত। ইহার নৃত্যগীত বহুল প্রয়োজনটি অঙ্গ—উদ্ঘাত্যক, অবলম্বিত, অবশ্রমিত বা অবন্দানিত, অসংপ্রলাপ, প্রৈপক, কাকেলি, অধিবল, ছল, বাহার, বৃন্দব, ত্রিগত ও গণ্ড। অর্থপ্রকৃতি—প্রয়োজন সিদ্ধিহেতু। সংখ্যায় পাঁচটি—বীজ, বিদ্যুৎ, পতাকা, প্রকরী, ও কার্য্য। বিদ্যুৎ কাব্য সমাপ্তি না হওয়া পর্য্যন্ত যদি অবাস্তব বিষয়ের (digression) দ্বারা প্রয়োজনের বিচ্ছেদ হয়, তবে বিদ্যুৎ পুনরায় উহার অবিচ্ছিন্নতা সম্পাদন করেন। প্রবেশক—একপ্রকার অর্থোপক্ষেপক। অর্থোপক্ষেপক পাঁচটি—বিদ্যুৎ, প্রবেশক চুলিকা, অঙ্কাবতার ও অঙ্কমুখ। বিদ্যুৎ—অতীত ও ভবিষ্যৎ কৰ্ম্মাংশের সংযোগক ও রূপকের অংশবিশেষ। নীরস অথচ সপ্রয়োজন ঘটনার সংক্ষিপ্ত বর্ণনায় ইহার বিশেষ প্রয়োজন। ইহা প্রথমাক্ষের আদিতে অথবা অঙ্কের মধ্যে উপস্থিত হইয়া থাকে। একটি মধ্যমপাত্রের কর্তৃক প্রযুক্ত হইলে ইহা শুদ্ধরূপে পরিগণিত হয়, আর নীচ ও মধ্যম পাত্রদ্বারা প্রযুক্ত হইলে সঙ্গীর্ণ ব্যাখ্যা লাভ করে। প্রবেশক—interlude ইহাও অনেকটা বিদ্যুতের মত। কেবল অঙ্কের আদিতে প্রযোজ্য নহে। অঙ্কের মধ্যে ইহার নিবেশ কর্তব্য। কেবল নীচপাত্রদ্বারাই ইহা প্রযুক্ত হয়। অতএব, প্রাকৃত ভাষাতেই প্রবেশক নিবদ্ধ হইয়া থাকে।

১১ যবনিকার অন্তরাল হইতে উত্তম, মধ্যম ও অধম পাত্র কর্তৃক বিষয়ের সূচনার নাম চুলিকা। যে স্থলে রঙ্গমঞ্চে কেহ উপস্থিত থাকে না। কেবল নেপথ্যস্থিত পাত্রের দ্বারা, অভিনেয় বিষয়ের সূচনা করা হয়; তাহারই নাম চুলিকা (চুড়া)। ইহা অভিনেয় অর্থের লিখান্বিত। একটি অঙ্কের শেষে সেই অঙ্কের কথাবিচ্ছেদ না করিয়া যদি নূতন অঙ্ক আরম্ভ করা যায়, তবে তাহাকে অঙ্কাবতার বলে। সমাপ্ত অঙ্ক ও আরম্ভনীর অঙ্কের মধ্যে বিষয়গত ব্যবধান থাকিলেই বিদ্যুৎ ও প্রবেশকের দ্বারা অঙ্কবয়ের সংযোগ করা প্রয়োজন হয়। অঙ্কাবতারে বিদ্যুৎ ও প্রবেশকের দ্বারা অর্থসূচনার প্রয়োজন হয় না। ইহাতে পূর্বাঙ্কের পাত্রগুলি দ্বারাই পরবর্তী অঙ্কের আরম্ভ হইয়া থাকে। তাহা

ছাড়া পূর্বাক্ষের অবসানোক্ত কথাংশ ও পরবর্তী অঙ্কের প্রারম্ভস্থিত কথাংশ পরস্পর অবিচ্ছিন্নভাবে সংলগ্ন দৃষ্ট হয়। (মতান্তরে) যে অঙ্কে অন্ত অঙ্কের বীজভূত অর্থের অবতারণা করা হয় তাহাই অঙ্কাবতার। অঙ্কের বিশিষ্ট মুখ পূর্ব হইতেই বধায় সংক্ষিপ্ত হইয়া থাকে তাহাই অঙ্কমুখ। ইহা নাট্যশাস্ত্রোক্ত লক্ষণ। সাহিত্যদর্পণের মতে—যদি একটি অঙ্কে প্রসঙ্গক্রমে নানা অঙ্কের ও ভাবী ভূমিকাগুলির সূচনা করা হয়। তবে তাহাই বীজার্থক্যাপক অঙ্কমুখ নামে অভিহিত হইয়া থাকে। দশরূপকাদিতে অন্ত্যন্ত নামে একটি অর্থোপক্ষেপক লক্ষণ দেওয়া হইয়াছে। পূর্বাক্ষের অন্তে-পাত্র প্রবেশ করার কথাবিচ্ছেদ হইলে যদি উত্তরাঙ্কের সূচনা ঐ নবপ্রবিষ্ট পাত্রের দ্বারা করা হয়। তাহা হইলে অন্ত্যন্ত প্রয়োগও হইয়া থাকে।

১২ বৃত্তি সম্বন্ধে সংক্ষিপ্ত আলোচনা পূর্বেই করা হইয়াছে, ‘উদয়ন’—শ্রাবণ ১৩৩০, পৃ ৩৭৭ ও অগ্রহায়ণ ১৩৪০, পৃ ২৬০-২৬১ দ্রষ্টব্য।

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী

ভরতের নাট্যশাস্ত্র

[এই প্রবন্ধটি প্রথমে অমূল্যচরণ বিজ্ঞানভূষণ সম্পাদিত ‘শঙ্কপুষ্প’, আষাঢ় ১৩৩৬ সালে এবং পরে রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘প্রবাসী’ ভাষ্য ১৩৩৬ সালে ‘কষ্টি পাথরে’ কিক্রিত সংক্ষিপ্ত আকারে পুনর্মুদ্রিত হয়।]

ভরতের নাট্যশাস্ত্র ছাপা হইয়াছে। ইংরেজি ১৮৯৪ সালে কাব্যমালায় ছাপা হইয়াছে। আর ১৯২৬ সালে গায়কোয়াড ওরিয়েন্টাল সিরিজে ছাপা হইয়াছে। কিন্তু ইহা চার খণ্ডে পুরা হইবে। একখণ্ড মাত্র ছাপা হইয়াছে। ইহার সহিত অভিনবগুপ্তের টীকা আছে। চৌখায়া হইতেও ইহার আর এক সংস্করণ বাহির হইয়াছে। কাব্যমালায় সংস্করণের সম্পাদক দুইখানি মাত্র পুঁথি পাইয়াছেন, তাহাতে আনক পাঠ ছিল না; অনেক জায়গায় পোকার খাওয়া ছিল। সে সকল বাদ দিয়া তাঁহাকে ছাপাইতে হইয়াছে। গাইকোয়াডের বই পুঁথি দেখিয়া ছাপা হইতেছে। তাহার সঙ্গে টীকার পাঠও আছে। চৌখায়ায় মূল মাত্র, কিন্তু সে মূল কাব্যমালায় মূল অপেক্ষা অনেক ভাল।

নেপালের একখানি হাতের লেখা পুঁথির সহিত কাব্যমালায় পাঠ মিলাইতে

গিয়া দেখি প্রায় ১০ অংশের এক অংশ নাই ; পাইকোয়ার্ডের নাট্যশাস্ত্র বাহির হওয়ার বুঝিবার অনেক সুবিধা হইরাছে। পাঠের সম্বন্ধে বিশেষ সন্দেহ নাই। টীকাও ভাল। কিন্তু টীকা অতিনবপুস্তকের লেখা, বড় গাঢ়। কিন্তু সে তো ৭ অধ্যায় বই বাহির হয় নাই। বাহির হইবার জন্য লোকে অত্যন্ত ব্যস্ত আছে। তাহার উপর আবার রামচন্দ্র কবি সম্পাদক লিখিয়াছেন, শেষ ভাগ যখন বাহির হইবে তখন ইংরেজিতে একটা একাধিক ভূমিকা লিখিবেন...কিন্তু তাহার বই বাহির হইতে এখনও বোধ হয় আট বছর লাগিবে। এই আট বছরের জন্য পাঠকদিগের কতকটা তৃষ্ণা বাহাতে হয় সেই উদ্দেশ্যে আমি আর ভরত নাট্যশাস্ত্র সম্বন্ধে দু চারটি কথা বলিব।

ম্যাক্সমুলার সাহেব বলিয়া গিয়াছেন বেদের পুঁথিগুলি চার শ্রেণীতে ভাগ করা যায়। প্রথম 'ছান্দস', দ্বিতীয় মন্ত্র, তৃতীয় ব্রাহ্মণ, চতুর্থ শৃঙ্গ। এ চারি শ্রেণীরই লিখিবার ভদ্রী স্বতন্ত্র, রীতি স্বতন্ত্র, বিষয় স্বতন্ত্র, আরম্ভ স্বতন্ত্র, শেষ স্বতন্ত্র। ইহার মধ্যে শেষ শ্রেণী শৃঙ্গ। বেদের শৃঙ্গগুলি গদ্যে লেখা। আমাদের এখানকার শৃঙ্গের মতন অত ঠাস গাঁথুনি নয়...লেখা সোজাসৃজি সংস্কৃতে বাহাকে প্রাঞ্জল বলে তাই।

ম্যাক্সমুলার বলেন যে, শৃঙ্গ লেখা শেষ হইয়া গেলে পর ব্রাহ্মণেরা শ্লোকছন্দে লম্বা লম্বা পুঁথি লিখিতে আরম্ভ করে এবং তাহার ভাষা বেদের ভাষা হইতে অনেক স্বতন্ত্র, সহজ এবং পাণিনি সম্মত। আমি আরও দেখিতে পাই যে, এই সকল লম্বা লম্বা শ্লোক ছন্দের পুঁথি প্রায়ই একজন মুনি বলিতেছেন আর অন্য মুনিরা শুনিতেছেন এবং মাঝে মাঝে জিজ্ঞাসা করিতেছেন। এই জিজ্ঞাসা ও উত্তরের নাম সংবাদ। যট সংবাদ না হইলে তাহা প্রমাণ বলিয়া মনে করা যায় না...ভরতনাট্যশাস্ত্র কিন্তু এরূপ যট-সংবাদ নয়। ইহাতে একই সংবাদ। ভরত মুনি বলিতেছেন এবং অন্য ঋষিরা শুনিতেছেন, মাঝে মাঝে প্রশ্ন করিতেছেন। কাহারও প্রশ্ন নাই। ইহাতে নাটকের উৎপত্তির কথা আছে। কেমন করিয়া থিয়েটারের বাড়ী তৈয়ারী করিতে হয় তাহার কথা আছে। ইহাতে থিয়েটারের অর্ধেকটা প্রেক্ষনদিগের জন্য থাকিত। ইহাতে দোতলা টেজের কথা আছে। ইহার সিনগলা নাড়াগাড়া করা বাইত না। নিচের চারি পাশে আঁকা থাকিত। পাশ দিয়া পাত্রে প্রবেশ হইত না। ভিতর দিক হইতে দু-পাশে দুটি দরজা থাকিত। তাহাতে পরদা দেওয়া থাকিত। সেই পরদা সরাইয়া পাত্র প্রবেশ করিত। টেজের উপর নাটক আরম্ভ হইবার পূর্বে অনেক

জিনিস করিতে হইত। শৈল্পনিকে পূর্বরূপ বলিত। পূর্বরূপে সূত্রধার আসিয়া প্রথমেই জর্জরের পূজা করিত।

জর্জর একটা ছোঁচা বাঁশ। তাহার ছোঁচা অংশ বাহ দিয়া ছয়টা পাব থাকিত। প্রত্যেক পাবে তিন তিন রং থাকিত। এক এক পাবের জন্ত এক এক দেবতা থাকিত। এই জর্জর হইলেন থিয়েটারের দেবতা। সূত্রধার জর্জরের পূজা করিতেন। তারপর জর্জরকে উঠাইয়া লইয়া বাজিয়া হইত। তারপর সূত্রধার টেবের উপর নানা ভঙ্গীতে পার্শ্চারি করিতেন, তাহার নাম “চারি” আর “বহাচারি” তারপর নান্দীপাঠ।

সূত্রধার স্বস্বরে নান্দীপাঠ করিতেন। নান্দীতে ৮টি কি ১২টি বাক্য থাকিত। অথবা ১২টি চরণ থাকিত। এক একটি বাক্য পড়া হইলে পাশে হুজন লোক দাঁড়াইয়া থাকিত। তাহার। বলিত “এই হটক”। নান্দীতে দেবতাদের স্তুতি থাকিত। ব্রাহ্মণদের স্তুতি থাকিত। রাজারও স্তুতি থাকিত। দেশের লোকের বঙ্গলকারনা করা হইত, থিয়েটারের বঙ্গল কারনা করা হইত। তাহাতে কেবল বঙ্গলের কথাই থাকিত, অঙ্গলের কথা কিছু থাকিত না। নান্দীপাঠের পর পাত্র প্রবেশ। এখন যেমন হইয়া থাকে তেমনই হইত। কিন্তু সূত্রধার পাত্র প্রবেশ করাইয়া দিয়া সরিয়া পড়িত। মধ্যে, অর্থাৎ নান্দীর পর, এবং পাত্র প্রবেশের মধ্যে সূত্রধার প্রেক্ষকদিগের বেশ একটু খোঁসামোদ করিতেন। কবির গুণের কথা বলিয়া দিতেন এবং দু-একটা গান গানিতেন।

থিয়েটারের এই বইয়ে নাচের সম্বন্ধে অনেক কথা আছে। নাচের তিন অঙ্গ। প্রথম অঙ্গহার, দ্বিতীয় করণ, তৃতীয় নাট্য। ললিত অঙ্গভঙ্গীর নাম অঙ্গহার। দুই তিন অঙ্গভঙ্গী একসঙ্গে করিলে তাহার নাম হইত করণ। অনেকগুলি করণ একত্র হইলে নৃত্য হইত।

থিয়েটারের এই বইয়ে কিরূপ পাত্রকে রাজা করিতে হইবে, রাণী করিতে হইবে, বিদূষক করিতে হইবে, চাকর করিতে হইবে। তাহার পুঙ্খানুপুঙ্খ বিবরণ দেওয়া আছে। তারপর রং করার কথা আছে। শক, ববন, পারদদের সাদা রং দিতে হবে। অর্থাৎ অঙ্গ দেশের লোকদের কালো রং দিতে হইত। বাঙ্গালীদের রং অঙ্গ কালো হইত না। কাশ্মিরী রং হুধে-আলতার রং হইত। সারা দেশের লোকের নানারকর রং করিতে হইত। মূল রং তো চারিটা কি পাঁচটা, সেইগুলি বিশাইয়া ২০১২৫ রকম রং তৈয়ারি করিত এবং তাই ফলাইত।

নাটকের প্রকৃতি বলিয়া একটা জিনিস ছিল। কোন দেশের লোক নাটকের নাচ দেখিতে ভাল বাসিত। কোন দেশের লোক গান শুনিতে ভালবাসিত। কোন দেশের লোক অভিনয় ভালবাসিত। কোন দেশের লোক বক্তৃতাকেই ভাল বলিত। বৃত্তি বলিয়া নাটকের আর একটা জিনিস ছিল। সেটা লেখার ভদ্রী। কোথায় লম্বা সমাস করিতে হইবে, কোথায় করিতে হইবে না, কেহ লোভা কথায় লিখিত, কেহ বাঁকা কথায় লিখিত, কেহ শক্ত কথায় লিখিত, কেহ দুর্ব্বল কথায় লিখিত। ছন্দের উপর ভরতের খুব দৃষ্টি ছিল। তিনি পিজলের ছন্দগুলি অনেক ভাজিয়া লইয়াছেন। নাট্যশাস্ত্রের সব শেষ অধ্যায়ে আছে সিদ্ধির কথা ও বাতের কথা। বাত মানে বাহাতে রসভঙ্গ হয়। আর সিদ্ধি মানে বাহাতে রস জন্মে। বাত—যেমন অভিনয় করিতে আসিয়া রাজার মুকুটটা খসিয়া গেল। কোন নট বাহা বলা উচিত তাহার উল্টা কথা বলিল। থিয়েটার হইতেছে এমন সময় পিঁপড়ের পাল উড়িল অথবা সবুজে পোকা আসিয়া পড়িল। তাহাও বাত, অথবা চোর ডাকাত আসিয়া পড়িল। আর সিদ্ধি যখন রস করিয়া উঠে। করুণ রসে হা হতাশ করে অথবা হাস্যরসে হাসিয়া গড়াইয়া পড়ে। দেবতার আশীর্বাদ হইলে ‘হরিবোল হরিবোল’ বলিয়া উঠে। সিদ্ধির পরই নাট্যশাস্ত্র একরকম শেষ হইয়া গেল। এইটাই ভরত নাট্যশাস্ত্রের ২৭ অধ্যায়। ২৮ হইতে বাজনায় কথা আরম্ভ হইল। বাজনা কর রকম, কোন রসে কোন্ বাজনা ভাল লাগিবে, কোন সময়ে কোন বাজনা লাগাইতে হইবে।—তার গানের কথা, সুরের কথা। পুরা দস্তর সঙ্গীত শাস্ত্রের কথা। ৩৬ ও ৩৭ অধ্যায়ে নাট্যশাস্ত্রের নট ও নটীদের, উৎপত্তি ও বিবরণ নাট্যশাস্ত্রের একটু ইতিহাস এবং শেষ কলপ্রতি।

এই যে লম্বা শ্লোক ছন্দের বই ইহার ভিতরে আর দুখানি বই আছে। সে দুখানি লম্বাও নয়, শ্লোক ছন্দে লেখাও নয়। সে দুখানি পুরানস্তর সূত্র-শ্রেণীর পুঁথি বা তাহার কোন অংশ। প্রথমখানি নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠ ও সপ্তম অধ্যায়ে, ২য় খানি ২৮, ২৯, ৩০ অধ্যায়ে। একখানি রসের ব্যাখ্যা, আর এক খানি গানের ব্যাখ্যা। রসের ব্যাখ্যায় যে সূত্রগুলি আছে, তাহা কিন্তু নটসূত্রের অন্তর্গত। কেন না, তাহার প্রত্যেক কথাতেই কি রূপ করিয়া সেই রস বা ভাব অভিনয় করিতে হইবে তাহার সূত্র উপদেশ দেওয়া আছে। দ্বিতীয় খানি সঙ্গীত সূত্র। এখানি নট-সূত্রের অন্তর্গত কিনা তাহা বলিতে পারা যায় না। এখানি সূত্র লিখিবার কালের পুঁথি সে বিষয়ে সন্দেহ নাই।...ভরত

মুনিকে খবির পাঁচটি কথা জিজ্ঞাসা করিলেন। সেই পাঁচটি প্রশ্ন এই—যারা নাট্যশাস্ত্রের সম্বন্ধে তারা রস বলিয়া একটা কথা কয়, রস কাহাকে বলে এবং কি হইলে রস হয়; ভাব কাহাকে বলে এবং ভাবকাহাকে কি ভাবাইয়া দেয়; সংগ্রহ কাহাকে বলে। কারিকা কাহাকে বলে, নিরুক্ত কাহাকে বলে। এই পাঁচটি কথা শুনিয়া ভরতমুনি তাহাদের উত্তর দিলেন। সে উত্তরটি পাঁচ-এর শ্লোক হইতে ৩২-এর শ্লোক পর্যন্ত। তাহার পরই মটমুখের মধ্যে রসমুদ্র আরম্ভ.....

মুদ্র এবং ভাস্ত্রে যে সকল জিনিস বিস্তার করিয়া বর্ণনা করা আছে সংক্ষেপে সেই সকল কথা বলার নাম 'সংগ্রহ'। রস, ভাব, অভিনয়, পাত্র, বৃত্তি, প্রবৃত্তি, সিদ্ধি, সুর, বাজনা, গান—এই হইল রসের সংগ্রহ। অর্থাৎ এই সকল কথাই নাট্যশাস্ত্রে আছে।

কারিকা কাহাকে বলে? মুদ্র এবং ভাস্ত্রে যে জিনিস বিস্তার করিয়া লেখা আছে, সেই জিনিস ছোট করিয়া একটি বা দুইটি শ্লোকে বলার নাম কারিকা। এইখানে বলিয়া রাখি রসমুদ্রে দুইরকম কারিকা আছে। কতকগুলি শ্লোক ছন্দে, কতকগুলি আর্ঘ্যছন্দে। কিন্তু এইগুলি একজনের লেখাও নয়। কারণ, অনেকস্থলে কারিকাগুলিতে আর্ঘ্যছন্দের কারিকাও তোলা হইয়াছে এবং শ্লোক ছন্দের কারিকাও একত্রে তোলা হইয়াছে।

নিরুক্ত কাহাকে বলে? নিরুক্ত শব্দের অর্থ ব্যুৎপত্তি। যাহুর উত্তর প্রত্যয় করিয়া যে শব্দ সাধন হয় তাহার নাম ব্যুৎপত্তি, তাহারই নাম নিরুক্তি। কিন্তু এখানে নিরুক্ত বলিতে আরম্ভ একটু বেশী বুঝায়। ইহাতে কতকটা ব্যাখ্যা বুঝায়, কতকটা সিদ্ধান্ত বুঝায়, কতকটা অস্তু অস্তু প্রমাণ দেওয়াও বুঝায়।

এইরূপে সংগ্রহ, কারিকা ও নিরুক্ত এই মধ্যস্থীত তিনটি জিজ্ঞাসার উত্তর দিয়া ভরতমুনি সংগ্রহটা আর একটু বিস্তার করিয়া বলিয়াছেন। রস কতগুলি, তাহাদের নাম করিয়াছেন, ভাবের ভিতর স্থায়ী কতগুলি, ব্যতিচারী কতগুলি, সাঙ্গিক কতগুলি, অভিনয় ক'রকম, পাত্র ক'রকম, বৃত্তি ক'রকম, প্রবৃত্তি ক'রকম, সিদ্ধি ক'রকম, সুর কত, বাজনা কত রকম, কেমন করিয়া রসমুদ্রে আনিতে হয়, বাইতে হয়, থাকিতে হয়, তাহার কথা কিছু আছে, তাহার পর গান, এই সঙ্গে থিয়েটার-ঘর ক'রকম—সংগ্রহের মধ্যে এই সব কথা বলিয়া ভরতমুনি বলিতেছেন, "মতঃপরম্ প্রযুক্তানি মুদ্র গ্রহ-বিকল্পনম্—" ইহার পর আমি মুদ্র ও গ্রহের ব্যাখ্যা করিব। এই গ্রহ শব্দের অর্থ অভিনয়স্থল ভাস্ত্রে

লিখিয়াছেন। স্বর্গ এই হইল যে ৮৪ অধ্যায়ে ৩২টি শ্লোকের পর শ্রুতমুনি
স্বত্র ও ভাষ্য মিলাইয়া এবং তাহার সহিত নিরুক্ত ও কারিকা দিয়া একখানি
স্বত্র গ্রন্থ এইখানে বসাইয়া দিয়াছেন।

বৈদিক স্বত্রে শুধু স্বত্রগুলি থাকিত। বেদের মত সে স্বত্রগুলিও ব্রাহ্মণে
মুখস্থ করিয়া লইত। ব্যাখ্যা মুখে মুখেই থাকিত। ব্যাখ্যাটা চলিত সংস্কৃতে
ছিল। চলিত সংস্কৃতের নাম ছিল ভাষ্য। সেইজন্যে স্বত্রে ভাষ্য ব্যাখ্যা
করার নাম ভাষ্য। কোটিল্য স্বত্রের সঙ্গে ভাষ্য যোগ করিয়া এক রকম নূতন
প্রণালীর আবির্ভাব করেন। তিনি যদিও বলেন যে, স্বত্র ও ভাষ্য এক করিয়া
দিত্তেছি, তথাপি তিনি মাঝে মাঝে নিরুক্তও দেন এবং কারিকাও দেন। সেই
রূপ এই যে স্বত্রগ্রন্থ ইহাতেও স্বত্রভাষ্য ছাড়া অনেক ভাষ্যগায় নিরুক্ত এবং সব
ভাষ্যগায় কারিকা দেওয়া আছে। ৩২টি শ্লোকটি বলিয়া শ্রুতমুনি গুণ আরম্ভ
করিয়া দিলেন। গুণের প্রথম কথা এই—“রসানে তাবম্ আদৌ অভিব্যাক্যাসামঃ
নহি রসামৃতে কচ্চিদবঃ প্রবর্তত ইতি—”

এই যে স্বত্র গ্রন্থের এক অংশ শ্রুত নাট্যশাস্ত্রে গাঁথিয়া দেওয়া হইয়াছে
ইহার সম্বন্ধেই কয়েকটা কথা বলিয়া অন্তকার বক্তব্য শেষ করিব। আশার
বিধায় এটি কোন নটস্বত্রের অংশ। কারণ ইহার প্রত্যেক শ্লোকেই রসের,
প্রত্যেক স্বাক্ষরভাষ্যের, প্রত্যেক ব্যাখ্যাভাষ্যের, প্রত্যেক সাঙ্খিকভাষ্যের, নট
কি করিয়া সেই রস ও ভাব প্রকাশ করিবে তৎসম্বন্ধে বিস্তারিত উপদেশ দেওয়া
আছে। অনেক ভাষ্যগায়ই “অভিনেতব্য” “অভিনয় কর্তব্যঃ” “অভিনয়েৎ”
এইরূপ কথা আছে। সুতরাং এই রসভাষ্যের বর্ণনা দার্শনিকভাবে হয় নাই।
থিয়েটারের অনুরূপ করিয়াই করা হইয়াছে। একটা উদাহরণ দিই। বড়লোকের
হাসি কি করিয়া অভিনয় করিবে? একটু মুখ মুচকাইয়া হাসিবে। এমন কি
তাহাদের দাঁতও দেখা যাইবে না। রাণী, সখী, মন্ত্রী ইত্যাদি ইহাদের হাসি
দেখাইতে গেলে দাঁত বাহির কিছু শব্দ বাহির হইবে না। কিন্তু ছোটলোকের
হাসি দেখাইতে গেলে ইহা করিয়া উচ্চ শব্দ করিতে হইবে। আশি তো সংক্ষেপে
বলিতেছি। কিন্তু পুঁথিতে ঢের বেশী আছে। এইসব রূপে সব ভাবের ইঙ্গিত
করা সহজ কথা নয়। কিন্তু নটস্বত্রের এ অংশ সেটি করা হইয়াছে। বতদূর
সাধ্য ভাল করিয়াই করা হইয়াছে।

এখন কথা হইতেছে নটস্বত্র কাহাকে বলে। পানিনী আপনার স্বত্রে দুই-
খানি নটস্বত্রের নাম করিয়াছেন। দুইখানিই কবি “প্রোক্ত” অর্থাৎ কাহারও

রচিত নয়, কৃত নয়। “প্রোক্ত” গ্রন্থের কথা কহিয়া তাহার পর পানিনি “কৃত” গ্রন্থের কথা বলিয়াছেন। পূর্বাণর চলিয়া আসিতেছিল, কোন কবি সেগুলি বলিয়া গিয়াছেন তাহার নাম “প্রোক্ত”। আর নিজের কথা থেকে রচনা করা হইয়াছে বাহা, তাহার নাম “কৃত”। পানিনি যে দুখানি নটশূত্রের কথা বলিয়াছেন দুখানিই “প্রোক্ত”। অর্থাৎ ঐ সকল কথা অনেক দিন ধরিয়াই চলিয়া আসিতেছিল। ঋষিরা সেইগুলি সাজাইয়া গুছাইয়া বলিয়া আসিয়াছে। আমরা আর একখানি নটশূত্র ছিল বলিয়া ধরিয়া লইতে পারি। কারণ, কালিদাস বিক্রমোদধীর দ্বিতীয় অঙ্কের বিকৃতকে বলিয়াছেন ভরতমুনি একজন নটশূত্রকার। তিনি স্বর্গে লক্ষ্মী স্বয়ংবর নামে এক নাটক লিখিয়াছিলেন এবং নিজে তাহার অভিনয় পিখাইয়াছিলেন। উর্বশী সেই নাটক অভিনয় করিতে গিয়া “বাত” করিয়া ফেলেন—“নারায়ণ বলিতে গিয়া ‘পুরুষ’ বলেন। তাই ভরতমুনি শাপ দেন, তুমি পৃথিবীতে গিয়া থাক। সুতরাং ভরতের একখানি নটশূত্র ছিল। সেখানির কথা ভবভূতি উত্তরকামচরিতের বর্ষ অঙ্কের বিকৃতকে বলিয়া গিয়াছেন। সেখানির নাম “ভৌত্যাঙ্গিক শূত্র” অর্থাৎ বাজনার শূত্র।

ভরত-নাট্যশাস্ত্রে যে দুইখানি শূত্র আছে বলিয়া আমরা পূর্বে বলিয়াছি তাহা বোধ হয় এই ভরতের লিখিত নটশূত্র ও ভৌত্যাঙ্গিক-শূত্র। একখানিতে নটদের শেখান হইতেছে। আর একজন নবীন লেখক বলিয়াছেন, পানিনির ব্যাকরণে দুইটি নটশূত্রের নাম আছে। কিন্তু তাহাতে কি আছে না আছে তাহা আমরা কিছুই জানি না। কিন্তু আমাদের এমনই মন্দভাগ্য যে, ঐ নট-শব্দ আর শূত্রশব্দ আছে উহা হইতেই আমরা ইতিহাস অনেকটা অনুমান করিয়া লইতে পারি। নট বলিতে একটা পেশা বুঝায়। একটা পেশা থাকিলেই নাটক যে তখন অনেক ছিল একথা অনুমান করিয়া লইতে পারি। তাহা হইলে একথা আমরা বলিতে পারি যে, পানিনির অনেক পূর্বেও নট বলিয়া একটা পেশা ছিল এবং বহু সংখ্যক নাটক লেখা হইয়াছিল। আরও কথা আছে। যখন পানিনির ঐ শূত্রেই নটশূত্র বলিয়া লম্বা করা আছে। তখন এ কথাও স্বীকার করিতে হইবে যে, এই পেশাদার লোকদের শিক্ষা দিবার জন্য তখন শূত্রগ্রন্থ লেখা হইয়া গিয়াছিল এবং “প্রোক্ত” হইতে আমরা বুঝিতে পারি, যিনি লিখিয়াছেন বা বলিয়াছেন তাহার পূর্বেও নটদিগকে শিক্ষা দিবার জন্য বিশেষ চেষ্টা হইয়াছিল। সেই চেষ্টাগুলিতে একত্র করিয়া শিলালী ও কুশাঙ্ক শূত্র-গ্রন্থ বলিয়া গিয়াছেন।

এখন আমরা জিজ্ঞাসা করি, নাটক আমরা গ্রীকদিগের নিকট হইতে পাইয়াছিলাম একবার মূল্য কি? পানিনি তো খৃষ্টপূর্ব ৫০০ বৎসরের এখানে আনিতে পারেন না। নৃজ্ঞগ্রন্থ তাহার। অন্ততঃ ১০০ বৎসর পূর্বে প্রোক্ত হইয়াছিল। দুজন প্রোক্ত করিয়াছেন। সুতরাং দুজনকে ২০০ বৎসর দিতে হয়। তাহার।ও আবার নিজের কথা লেখেন নাই, পুরানো কথা লিখিয়াছিলেন। তাহার আগেও নাটক ছিল। কেননা নট বলিয়া একটা পেশাই হইয়া গিয়াছে। তখন আমাদের নাটকের আদি কোথায়।

রাজ্যেশ্বর মিত্র

তাণ্ডব

তাণ্ডব শব্দটা আমরা তেমন সমর্থে ব্যবহার করিনা। যেখানেই একটা গোলমালে ব্যাপার অথবা হৈছলোড় বটে সেখানেই আমরা মন্তব্য করি—লোকগুলো একটা তাণ্ডব জুড়ে দিচ্ছে। তাণ্ডব বৈন ভিসিগ্নিনের সম্পূর্ণ উলটো। একটা ভয়াবহ কার্যকলাপ, যেখানে কেবল অসংযত উন্নত দেহভঙ্গী আমাদের যুগপৎ ভীতি ও বিতর্কিত করার সক্ষম করে। অথচ—এই নাট্যটিকেই দেবাদিদেব মহাদেবের সঙ্গে যুক্ত করা হয়েছে। কুরু শত্বের সংহারমূর্তিতে যে উল্লসন, প্রলম্বন সেটাই হচ্ছে তাণ্ডব, এমনি একটা ধারণা আমাদের মধ্যে গড়ে উঠেছে। শুধু তাই নয়, কাব্যে, সাহিত্যে, লৌকিক পুরাণে—এরই উল্লেখ, এমনকি বর্ণনাও আমাদের চোখে পড়ে।

অথচ, এ বিষয়ে কোনও প্রশ্ন আমাদের মনে এ বাবৎ জেগেছে বলে মনে হয় না। বাংলা সাহিত্যে তাণ্ডব নিয়ে তেমন গুরুতর আলোচনা কদাচিৎ প্রকাশিত হয়ে থাকবে। এমনকি, সংস্কৃত পুরাণাদিতে শিবের নৃত্য সম্বন্ধে স্থানে স্থানে উল্লেখ থাকলেও তাণ্ডব শব্দটি কদাচিৎ দেখা যায়। জনশ্রুতিই এই শব্দটিকে বিশেষ প্রাধান্য দিয়েছে এবং একটা লৌকিক ধারণা গঠন করতে সাহায্য করেছে।

প্রথমেই যে কথাটা মনে আগে সেটা হচ্ছে এই যে, এই নৃত্য যদি সম্পূর্ণভাবে শিবের আচরিত হয়ে থাকে তাহলে তার আখ্যা “তাণ্ডব” হল কেন? তাণ্ডবের সঙ্গে মহাদেবের সম্পর্কটা তাহলে কোথায়? শিবের এতগুলি নামের কোনও একটির সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে সংযুক্ত হয়েছে তো এই নৃত্যের পরিচয় হতে

পারত, কিন্তু তা হয়নি কেন ? স্বভাবতই মনে সন্দেহ জাগে, এই নৃত্য পুরোপুরি শিবের কৃতিত্বে সম্পাদিত হয়নি, অল্প কাকুর হাত এই রচনার অবতীর্ণ ছিল। যদিচ অন্নকোষ এই শব্দের একটি ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন—ভূমিতে তাড়না দ্বারা এই নৃত্য সম্পাদিত হয়েছিল বলেই এর আখ্যা তাণ্ডব ; তথাপি সঙ্গে সঙ্গে এও বলেছেন যে, “তণুনা মূনিয়া প্রোক্তম্” (তণু মূনিদ্বারা উপদিষ্ট) বলেই একে ওই আখ্যায় চিহ্নিত করা হয়। শেযোক্ত ব্যাখ্যাটি যে সর্বতোভাবে গ্রহণযোগ্য সে বিষয়ে সন্দেহ নেই এবং নাট্যশাস্ত্রকার ভরতমুনি এ সম্পর্কে বিস্তারিত বিবরণ দিয়ে আমাদের সর্ববিধ সংশয়ের নিরসন করেছেন। কিন্তু, এই নৃত্য সম্পর্কে শিবের একটি বিশেষ ভূমিকা ছিল। আসলে, তাঁরই প্রবর্তিত নৃত্যের পরিশীলন, পরিবর্ধন ও সংযোজনের ফলেই যে নৃত্যধারার প্রবর্তন হয়েছিল, তাই হচ্ছে তাণ্ডব নৃত্য। অতএব, শিবই হচ্ছেন এর নায়ক এবং প্রধান নির্বাহক। কিন্তু, “তণু” নামক ব্যক্তিরও একটি বড় ভূমিকা আছে ; কেননা—তণু শিবপ্রবর্তিত নৃত্যের শোধনই নয়, তাকে গানের সঙ্গেও সম্বন্ধযুক্ত করেছিলেন তিনি। অতএব, নাট্যশাস্ত্রের কাহিনী অল্পসারে একে একটি যুগ্মপ্রয়াস বললেই বোধহয় সত্যতাষণ হয়। কিন্তু এছাড়া অল্পসারে দেখা যাচ্ছে শব্দের নিজেই এই নৃত্যকে তণুর নামাঙ্কিত করে বলেছেন—“তাণ্ডব”। এটার পিছনে কোনও রহস্য থাকলে সেটাও বিচার্য বিষয়। এই সব প্রসঙ্গে আলোচনার আসছি পরে, কেননা তার আগে আরও কয়েকটি বিষয় সম্বন্ধে আলোচনার প্রয়োজন।

শিব যে জাতির নায়ক ছিলেন সেই জাতির বৈদিক নাম—কক্ক। কক্কেরা ঠিক আৰ্য ছিলেন না এবং বেশ তাঁদের দেবতাদের অন্তর্ভুক্ত করেননি। এঁরা ছিলেন দেবজন ; অর্থাৎ যে সব জাতি দেবতা বা আৰ্যদের সঙ্গে বন্ধুত্বপূর্ণে আবদ্ধ ছিলেন তাঁদের অন্তর্ভুক্ত। স্রক্ক, গণ প্রভৃতি বিভিন্ন গোষ্ঠী এই কক্ক-জাতির অন্তর্ভুক্ত ছিলেন। এঁরা তেমন একটা দীর্ঘমেয়াদী ছিলেন না, কিন্তু দেখতে সুশ্রী ছিলেন। এঁদের মাথায় থাকত ঝাঁকড়া ঝাঁকড়া চুল, সেগুলি ছিল স্বর্ণাভ। এঁদের অনেকেই বকলবাস ধারণ করতেন, আবার চর্মবাসও এঁদের প্রিয় ছিল। স্বভাবতঃ শাস্ত্র এবং কৃষিনির্ভর হলেও এঁরা যুদ্ধবিজ্ঞা খুব ভাল জানতেন ; অশ্বারোহণেও এঁদের দক্ষতা ছিল। এঁরা একরকম বিশেষ ধর্ম ব্যবহার করতেন, যাকে বলা হত পিনাক। এঁরা যাদের দুর্ধর্ষ সেনাবাহিনী-রূপে নিয়োগ করতেন, তাঁরা “গণ” নামে পরিচিত ছিলেন।

নৃত্য ছিল এঁদের একটি বিশেষ অবসরবিনোদন। নানারকমের নৃত্য চর্চা করতেন এঁরা, বেগুলির মধ্যে বোধ এবং একক নৃত্য—উভয়েরই প্রচলন ছিল। এঁদের এক ধরনের নৃত্য ছিল, যাকে ইংরেজিতে বলে “ম্যাকেবার ড্যান্স”। মৃত্যু বা মনন প্রসঙ্গে এই নৃত্য ভয়াবহরূপে অঙ্কুষ্ঠিত হত। তিব্বতে এখনো (অবশ্য চীন অধিকারের পর কতটা আছে বলা যায় না) এই নৃত্যের প্রচলন দেখা যায়। এটি বর্তমানে একটি বৌদ্ধ তান্ত্রিক ক্রিয়ার অন্তর্ভুক্ত। “নালজরপা” নামক তথাকথিত অলৌকিক শক্তির অধিকারী সাধক সাধনার একটা পর্যায়ে এককভাবে এই নৃত্যের অঙ্কুষ্ঠান করে থাকেন শ্মশানে, টাটকা মৃতদেহের সম্মুখে। তিব্বতে মৃতদেহ টুকরো টুকরো করে কেটে পাখিদের বা জীবজন্তুদের আহ্বারের জন্য ফেলে দেবার রীতি আছে। নির্জন রাজ্যে যখন ধারে কাছে কোনও লোক সমাগম থাকে না, তখনই অঙ্কুষ্ঠিত হয় এই নৃত্য। একমাত্র উপস্থিত নর্তকের কাছে থাকে মৃতদেহের উরু অস্থি থেকে তৈরি একরকম জোরালো তুরীজাতীয় বাশি (ট্রামপেট), বন্টা, ফুরবা (কাঠের ছোরা, বৈদিক অভিচারক্রিয়ার পরিভাষায় “ক্ষ্য”) এবং ডমরু। এই ডমরু বা দমরু (তিব্বতী খেনে-তাম ?) বাস্তবিক বোধ করি এই দিকেরই পরিকল্পনা, কেননা প্রাচীন তিব্বতে এর বিশেষ ব্যবহার ছিল এবং এই নামটিও আৰ্যভাষীদের নিজস্ব নয় বলে মনে হয়। এই নাচ শেখবার জন্য অভিজ্ঞ গুরুর কাছে রীতিমত মহড়া দিতে হয়। এর বিবিধরকম প্রণালী আছে। এই নৃত্যের মূলকথা হচ্ছে—এঁরা নিজেকে প্রেতযোনিদের কাছে সম্পূর্ণভাবে সমর্পণ করেন; তাঁরা সম্বোধিত হয়ে দেখতে থাকেন যে তাঁদের দেহের রক্তমাংসে প্রেতগণ পরিতৃপ্ত হচ্ছেন এবং ক্রমে তাঁদের দেহ বলতে আর কিছুই থাকছে না। যখন তাঁদের সব ফুরিয়ে যায়, একটা চেতনামাত্র অবশিষ্ট থাকে, তখন তাঁরা উপলব্ধি করেন যে দেহের সঙ্গে সমস্ত পাপ থেকেও তাঁরা মুক্তি পেয়েছেন। সমস্ত রাজিব্যাগী এই নৃত্য-ক্রিয়ার পর সকালে ফিরে আসবার সময় তাঁরা বোধ করেন যে তাঁরা একটা একটা পবিত্র দেহ নিয়ে নবজন্মলাভ করেছেন। এই যে ক্রমে ক্রমে প্রেত-যোনিদের ডেকে তাদের কাছে সমস্ত দেহকে সঁপে দেওয়া এবং সমস্ত শারীরিক বৃত্তি বা পাপবোধকে পদদলিত করা—এই সমস্তকেই একটা শিক্ষিত নৃত্যে এঁরা ফুটিয়ে তোলেন। এই নৃত্যের একটি রোমাঞ্চকর বর্ণনা প্রদান করেছেন ত্রিমতী আলেকজেন্দ্রা ডেভিডনীল তাঁর “টিবেট এণ্ড লামাজ” নামক গ্রন্থে। এই নৃত্যকে বলে “ছোদ”। “ছো” শব্দের অর্থ হচ্ছে ধর্ম, যার সঙ্গে ব্যাপকভাবে সমস্ত

আধ্যাত্মিক বৃত্তিগুলিকেই অন্তর্ভুক্ত করা হয়। যষ্ঠ সম্পর্কিত লামাদের ধর্মাস্থান-সমূহও এই শ্রেণীতে স্থিতিত হয়। লামারা যুখোশ পরে যে ধর্মপ্রবণ ও ধর্মদেবীদের নিয়ে বিরাট নৃত্যাহুষ্ঠান করেন, তাকে বলা হয় “ছো”। এই নৃত্য সম্রাট লামারা বিশেষ অতিবিশেষ সহকারে বহু বৎসর ধরে শিক্ষা করেন। এটি এঁদের জাতীয় নৃত্যাহুষ্ঠান, যা শ্রেষ্ঠ অভিজাত থেকে অতি সাধারণ ব্যক্তিরাও বিশেষ প্রকার সঙ্গে পর্যবেক্ষণ করে থাকেন। এক এক সময় মনে হয়, তিব্বতীদের এই সব “ছো” সম্পর্কিত নৃত্য থেকেই ভারতে ছো-নৃত্য বিস্তৃতি লাভ করেছে। যুখোশ রচনায় তিব্বতীদের পারদর্শিতা অসাধারণ এবং সুপ্রাচীন ঐতিহ্যযুক্ত যুখোশ নৃত্যও তাঁদের কাছে অতি প্রিয় এবং প্রিয় অহুষ্ঠান। “ছো”—শব্দটিই তিব্বতীয় এবং পৌরাণিক ধর্মীয় আচার অহুষ্ঠানের প্রতীক। এই ধরনের নৃত্যের মূলে আছে সুপ্রাচীন “বন”—ধর্মীদের প্রত্যক্ষ প্রভাব, যার সঙ্গে “শামা”—ধর্মীদের (ইংরেজি-লামানিজন) প্রভাবও প্রবলভাবে যুক্ত হয়েছে। অবশ্য এটি এই লেখকের অহুমান মাত্র, বিশেষজ্ঞদের এ বিষয়ে অন্য অভিমত থাকতে পারে। বর্তমানে একটি বৌদ্ধতাত্ত্বিক ক্রিয়াবিশেষ হলোও আদিত্যে এটি একটি হননবিলাস নৃত্য ছিল বলেই মনে হয়।

এই যে বৃত্তাসম্পর্কীয় নৃত্যের উল্লেখ করা হল, এর কারণ এই যে কয়েকো নানারকম সংহারপর্বের পর এইরকম ভাববহ বৌদ্ধ নৃত্যের অহুষ্ঠান করতেন। এঁরাও এই হিমালয় অঞ্চলেরই অধিবাসী ছিলেন। শিব সম্পর্কে তিনটি বড় বড় সংহারপর্ব আছে;—একটি ত্রিপুরদাহ, অপরটি দক্ষযজ্ঞ বিনাশ এবং তৃতীয়টি গজাসুর বধ। ত্রিপুরদাহ সম্বন্ধে পুরাণাদিতে একাধিক কাহিনী পাওয়া যায়। মহাভারতের কর্ণপর্বে যে বিবরণটি আছে, সেটিকে অবলম্বন করলে ইতিবৃত্তটি এইরকম দাঁড়ায়।

তারকাসুরের ভীষণ পরাক্রমশালী তিন পুত্র ছিলেন। তাঁদের ঐশ্বর্যও ছিল অপরিমিত। তাঁদের নাকি স্বর্গ, অন্তরীক্ষ ও মর্ত্যে বথাক্রমে কাঞ্চনময়, রজতময়, এবং লোহময় তিনটি পুরী ছিল। এই তিনটি পুরীর নির্দেশক স্থপতি ছিলেন স্রয় নামক একজন দানব। এই তিনটি ঘাঁটিতে বহু অশুর সমবেত হয়ে ত্রিলোকের বিশেষ অনিষ্ট সাধন করতে আরম্ভ করলেন। দেবতারা বহু চেষ্টা করেও তাঁদের নিবারণ করতে না পেরে, অবশেষে শিবের শরণাগত হলেন। শিবের সেনাপতিত্বে সমগ্র ক্রয় ও দেবসৈন্য ওই পুরীগুলি আক্রমণ করেন এবং শিব নাকি ব্রহ্মপরিচালিত রথে অধিষ্ঠিত হয়ে তিনটি পুরী ধ্বংসের উদ্দেশ্যে

একটি বাণ নিক্ষেপ করেন। সেই বাণ থেকে অগ্নি নির্গত হয়ে সুগপৎ তিনটি পুরীকেই ধ্বংস করে ফেলে। এই বিপুল কীর্তির পর থেকেই শিব নাকি মহাদেব নামে পরিচিত হন। যুদ্ধকালে রুদ্রসৈন্যেরা নৃত্য করেছিলেন, কিন্তু অহরু পুরীগুলি ধ্বংস হবার পর শিব কোনও নৃত্যাকুষ্ঠান করেছিলেন, এমন উল্লেখ নেই। তবে, ত্রিপুরবিজয় গাথা যে অতি প্রাচীনকালেই রচিত হয়েছিল এবং কিষ্কর রসগীরা সেগুলি গাইত, তার উল্লেখ কালিদাস মেঘদূত কাব্যে করেছেন। এই বিষয়টির উপর একটি গভীর নাটক রচিত হয়ে জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল এবং এটি দেবতারাও প্রত্যক্ষ করেন (নাট্যশাস্ত্র)।

দক্ষবল্লবী বিনাশ সম্বন্ধেও বিভিন্ন পুরাণে বিভিন্ন উপাখ্যান দেখা যায়। সবগুলি মিলিয়ে ঘটনাটির এইরকম একটা রূপ দেওয়া যায়।

দক্ষকন্যা সতীকে বিবাহ করবার পর শিব সপারিষদ্ হিমবৎ পর্বতে অধিষ্ঠান করছিলেন। একদিন তিনি সতীর সঙ্গে রুদ্রাধিপতির মর্যাদায় উপবিষ্ট আছেন, এমন সময় তাঁর সন্তান বহু দেবতার সমাগম হল। তাঁদের মধ্যে তাঁর স্বস্তর দক্ষও ছিলেন। তিনি এসেছিলেন কন্যাজামাতাকে দেখতে। শিব বা সতী কেউই কিন্তু তখন তাঁদের মহিমাবিত আসন থেকে উঠে দক্ষকে বিশেষ সম্মান প্রদর্শন করলেন না। দক্ষ এতে নিরতিশয় অসন্তুষ্ট হয়ে কন্যাজামাতার প্রতি একটা তীব্র ক্ষোভ পোষণ করতে লাগলেন। কিছুকাল পরে, এক মহাযজ্ঞে দীক্ষিত হয়ে দক্ষ সকলকেই আমন্ত্রণ জানালেন, কিন্তু সতী বা মহাদেবকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করলেন। নারদের মুখে পিতা যজ্ঞ করছেন জানতে পেরে সতী তৎক্ষণাৎ পিতার সঙ্গে সাক্ষাতের জন্ত অধীর হয়ে উঠলেন। সেই সময় শিব গৃহে ছিলেন না, কিন্তু তিনি এতই উত্তেজিত হয়েছিলেন যে স্বামীর জন্ত অপেক্ষা করবার ধৈর্যও তাঁর তখন ছিল না। একটা বার্তা রেখে তিনি বিনা নিমন্ত্রণেই নির্ভরযোগ্য অহুচরদের নিয়ে পিতৃগৃহে যাত্রা করলেন। তাঁর আগমনবার্তা যখন ঘোষিত হল তখন দক্ষ অত্যন্ত অসন্তোষে প্রকাশ করলেন। স্বীয় কন্যাকে অপমান করবার উদ্দেশ্যে তিনি সতীর সম্মুখে তাঁর ছোটবোনদের বিশেষভাবে অভ্যর্থনা করলেন অথচ তাঁকে একবারও সন্তাষণ করলেন না। অপমানিতা সতী পিতাকে এই ব্যবহারের জন্ত তীব্র তিরস্কার করলে দক্ষ কঠোরভাবে বললেন যে তাঁর অপরাপর কন্যা জামাতা তাঁদের চেয়ে সব বিষয়ে শ্রেষ্ঠ, কেননা তাঁরা শিবের মত তাঁর বিরুদ্ধে বিশেষ পোষণ করেন না এবং এই কারণেই তিনি তাঁর জ্যেষ্ঠা কন্যা ও তাঁর স্বামীকে অপমাননার যোগ্য বলে মনে করেন। সতী এর প্রতিবাদে

সেইখানেই আত্মবিসর্জন দিলেন। এদিকে স্বামীর অগোচরেই পিতৃগৃহে রাজ্য করায় শিব শুধু অসন্তুষ্টই নন বহুল পরিমাণে শঙ্কিতও হয়েছিলেন, কেননা তাঁর আশঙ্কা ছিল এতে একটা অঘটন ঘটবে। সেটা যখন সত্যই ঘটল এবং তিনি যখন জানতে পারলেন কিভাবে সতী দেহত্যাগ করেছেন তখন তিনি ক্রোধে ক্লেবে উঠলেন। তিনি গণজাতীর রক্তের সেনাপতি বীরভদ্রকে অসংখ্য রক্তসৈন্য সহ দক্ষযজ্ঞ ধ্বংস করবার জন্ত পাঠালেন এবং নিজে কিছু দূরে দাঁড়িয়ে থেকে এই ধ্বংসকার্য প্রত্যক্ষ করতে লাগলেন। কিন্তু, সতীর মৃতদেহ চোখে পড়ায় তিনি শোকে এত কাতর হয়ে পড়লেন যে যুদ্ধও যেন তাঁর মন থেকে মুছে গেল। কিছুতেই তিনি ঘরে ছিন্ন থাকতে পারলেন না। হঠাৎ তিনি সতীর মৃতদেহ কাঁধে তুলে নিয়ে উন্নতের মত পূবদিক লক্ষ্য করে ছুটে চললেন। ব্রহ্মা প্রভৃতি দেবতারা দেখলেন সতীর দেহ যতক্ষণ শিবের কাঁধে রয়েছে ততক্ষণ তাঁর এই উন্নততাব নিবৃত্ত হবার সম্ভাবনা নেই এবং সেই দেহেরও ধ্বংস হবে না। তখন তাঁরা মায়াবলে সতীর শবশরীর চক্র দিয়ে খণ্ড খণ্ড করে কেটে ফেলতে লাগলেন। যেখানে যে অঙ্গ পড়তে লাগল সেই স্থানই পীঠস্থান বলে গণ্য হল। এইভাবে সেই দেহ সম্পূর্ণ খণ্ডিত হলে নিরন্তর ক্লান্ত হয়ে ব্যথিত শিব এক জায়গায় বসে পড়লেন। এদিকে গণসেনাপতি বীরভদ্র তাঁর অহুচরদের নিয়ে সমগ্র যজ্ঞস্থল মণ্ডিত করে যজ্ঞের সমস্ত নিদর্শন একেবারে নিশ্চিহ্ন করে ফেললেন। বাধাদানকারী দেবতারা সম্পূর্ণ পরাজিত হলেন। অবশেষে তাঁরা সকলেই দক্ষকে সঙ্গে করে নিয়ে এসে শিবের স্তব করতে লাগলেন। শিব দেখলেন যে আর কিছু করবার নেই, যা হবার হয়ে গেছে। তিনি শেষ পর্যন্ত সবাইকে ক্ষমা করলেন। সতী হিমালয় কন্তা উমারূপে জন্মগ্রহণ করেন এবং শিব তাঁকে দ্বিতীয়বার বিবাহ করেন।

এই কাহিনীতেও কিছু কোথাও শিবের নৃত্যের কথা নেই। যা কিছু বীভৎস হত্যা ও নৃত্যাদি অঙ্কিত হয়েছিল তা করেছিলেন গণনায়েক বীরভদ্র এবং তাঁর অহুচরবর্গ। অবশ্য মৌকিক কাহিনীতে কল্পনা আরও বিস্তৃততর হয়েছে। রায়গুণাকর ভারতচন্দ্র তাঁর অন্নদামঙ্গল কাব্যে অনবদ্য ভূজঙ্গপ্রয়াত ছন্দে বলেছেন—শিব নিজেই তাঁর অহুচরদের নিয়ে দক্ষযজ্ঞ নাশ করেছিলেন।

অদূরে মহাকর্ষ ডাকে গভীরে

অরে রে অরে দক্ষ দে রে সতীরে।

ভূজঙ্গপ্রয়াতে কহে ভারতী দে

মতী দে মত। দে মতী দে মতী দে ।

এরই সঙ্গে দক্ষের নিপাত ঘটল ।

মৌন হুণ্ড

হেঁট মুণ্ড

মুণ্ড ছিণ্ডি আনিছে

মৈল দক্ষ

দুত দক্ষ

সিংহনাদ ছাড়িছে ।

পরের কাহিনী আমাদের জানা। বিধবা শাণ্ডীর মিনতিতে দক্ষকে পুনরুজ্জীবিত করা হল। কিন্তু, মতী অভিধাপ দিয়েছিলেন—

যে মুখে পায়র

নিম্বিলে শঙ্কর

সে মুখ হবে ছাগল

এতেক কহিয়া

শরীর ছাড়িয়া

উত্তরিল। হিমাচল ।

অতএব, পুনরুজ্জীবিত দক্ষ ছাগমুণ্ডের অধিকারী হলেন। একেত্রেও ভারতচন্দ্র দক্ষবধ বিনাশের পর শিবের আচরিত বিশেষ কোনও নৃত্যের উল্লেখ করেননি, যদিও তিনি বিশিষ্ট পুরাণবিৎ ছিলেন। এই আখ্যায়িকা ও শিবের নৃত্য সম্বন্ধে একটু বিতৃপ্তভাবে বলছি, কারণ নাট্যশাস্ত্রে তাণ্ডব প্রসঙ্গে এই ঘটনারই বিশেষ উল্লেখ আছে এবং বলা হয়েছে যে মহেশ্বর দক্ষবধ বিনাশের পর সন্ধ্যাকালে, তাল এবং লর সহকারে বিভিন্ন অঙ্গহার প্রদর্শন করে যে নৃত্য প্রদর্শন করেছিলেন, গেটিই নাকি তাণ্ডবের মূল উপাদান।

বর্তমানে বহুস্থানে শিবের যে নৃত্য তাণ্ডব নামে প্রচলিত আছে, সেটি কিন্তু গজাসুরবধের কাহিনীর পটভূমিকায় পরিকল্পিত। শিব গজাসুরকে বধ করেন। তারপর সেই নিহত অশুরের দেহের চর্ম উচ্ছেদ করে সেই রক্তাক্ত চর্ম হাতে নিয়ে উল্লবাহ হয়ে নৃত্য করেছিলেন। এর উল্লেখও মহাকবি কালিদাস উজ্জয়িনীস্থিত মহাকাল মন্দিরের প্রসঙ্গে করেছেন। মেঘদূত কাব্যে অপূর্ব সম্ভ্রান্তা হুন্দে তিনি বলছেন :—

পশ্চাদ্ভ্রষ্টে কুঁজতরুনঃ মণ্ডলেনাভিলীনঃ

সান্ধ্যং তেজঃ প্রতিনবজবাগুণস্বকং দধানঃ ।

নৃত্যারম্ভে হর পশুপতেরাঙ্গিগ্যাজিনেজাং

শান্তোষেন্তিমিতন্নরং দৃষ্টতত্তিষ্ঠবজ্রা ।

অন্ত্যর্থঃ—হে মেঘ, তুমি সন্ধ্যাকালে পূজার পর পশুপতির নৃত্যারম্ভের সময় তাঁর উর্ধ্বপ্রসারিত বাহুর মত বৃক্ষসমূহের অপরদিকে মণ্ডলাকারে অবস্থান করবে এবং সেই সময় অভিনব জবাপুষ্পের মত রক্তবর্ণ সাক্ষা ভেজ ধারণ করে তাঁর শোণিতার্দ্ৰ গজচর্ম ধারণের ইচ্ছাকে হরণ করে। ভবানী উদ্বেগপ্রশমিত স্তিমিত নয়নে তোমার সেই ভক্তি পৰ্যবেক্ষণ করতে থাকবেন।

মল্লিনাথ তাঁর এই শ্লোকের টীকায় এই নৃত্যকেই তাণ্ডব আখ্যা দিয়েছেন। “নৃত্যারম্ভে” শব্দের ব্যাখ্যায় তিনি বলেছেন—“তাণ্ডবপ্রারম্ভে” এবং পরে বলেছেন—“গজাসুর মর্দনান্তর ভগবান মহাদেব তদীয়মার্দ্রাজিনং ভূঙ্গমণ্ডলেন বিভ্রং তাণ্ডবং চকার—ইতি প্রসিদ্ধিঃ।” এখানেও তিনি কোনও বিশেষ পুরাণের উল্লেখ করেননি—তুধু বলেছেন যে গজাসুরমর্দনের পর ভগবান মহাদেব তাঁর রক্তসিক্ত চর্ম উচু করে হাতে ধরে মণ্ডলাকারে ঘোরাতে ঘোরাতে তাণ্ডব নৃত্যের অমুষ্ঠান করেছিলেন ;—এইরকম জনশ্রুতি বা প্রসিদ্ধি বর্তমান। এও সেই “ম্যাকেবার ডান্স” অর্থাৎ হননোত্তর বীভৎস নৃত্য।

এইবার নাট্যশাস্ত্রের প্রসঙ্গে আসা যাক। ভরতমুনির বিবরণকে যদি বিশ্বাস করতে হয় তা হলে তাণ্ডবের পরিকল্পনা মুখ্যতঃ নাটককে কেন্দ্র করে রচিত হয়েছিল—একথা স্বীকার করতে হয় এবং এতে সন্দেহ প্রকাশের কোনও হেতু দেখা যায় না। তাণ্ডব কিন্তু নাটকের সব স্তরে, অর্থাৎ বিভিন্ন দৃশ্যগুলির সঙ্গে জড়িত ছিল না ; এর প্রয়োগ হয়েছিল কেবলমাত্র পূর্বরঙ্গে, যেখানে নাট্যের প্রারম্ভে কেবলমাত্র মাসুলিক অমুষ্ঠানের বিধান ছিল। পূর্বরঙ্গে নৃত্যগীতের বিশেষ আয়োজন ছিল। আচার্য ভরত তাঁর ইতিহাসে তিনটি পূর্বরঙ্গের পরিচয় দিয়েছেন। এই তিনটির মধ্যে দ্বিতীয় পর্ষায়ের পূর্বরঙ্গেই তাণ্ডবের অভিন্বাপনা হয়েছিল। গোড়ার দিকে পূর্বরঙ্গ নেহাৎই পূজাবিধির মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল ; এর মধ্যে তেমন কিছু চিত্তাকর্ষক বস্তু ছিল না। এটি যখন একঘেয়ে হয়ে গেল তখন নতুন কিছু প্রযোজনায় প্রয়োজনীয়তা দেখা দিল। এই সময় ভরত কৈলাসে তাঁর দলবল নিয়ে এলেন নাট্যামুষ্ঠান করতে,—উদ্দেশ্য মহেশ্বরকে এই নাট্যকলা দেখাবেন এবং গুচুতর উদ্দেশ্য, যদি নটরাজ রুদ্রাধিপতির কাছ থেকে কোনও নতুন প্রস্তাব পাওয়া যায় ; কারণ রুদ্রদের সঙ্গীতে অভিজ্ঞতার কথা তখন সুবিদিত। সুরতের সঙ্গীত পরিচালক নারদ স্বয়ং গজর্ষ ছিলেন, কিন্তু তিনিও রুদ্রদের দ্বারস্থ হয়েছিলেন নতুন কিছু পাবার আশায়। কৈলাস পর্বতে একটি খুব চমৎকার স্থান বেছে নিয়ে ভরত শিবকে

দেখালেন তাঁর নাটক “ত্রিপুরদাহ”। এর বর্ণনা আগেই দেওয়া হয়েছে।
 দেখে শুনে মহাদেব অত্যন্ত প্রীত হলেন ; শুধু তাই নয়, একটা নতুন সৃষ্টির জন্মও
 উদ্ভূত হলেন। তিনি বললেন, নাট্যশাস্ত্রের ভাষাতেই বলি,—

মহাপীদং স্বতঃ নৃত্যং (নৃত্তং) সজ্জাকালেষু নৃত্যত।

নানা করণসংযুক্তৈরঙ্গহারৈরবিভূষিতম্ ।

অর্থ :—আমারও মনে হচ্ছে সেই সময়ের কথা যখন সজ্জাকালে আমি
 নৃত্যানুষ্ঠান করতুম। এই নৃত্যে নানারকম অঙ্গহার এবং করণ সংযুক্ত হয়ে-
 মৌলিক সম্পাদন করত।

মহাকবি কালিদাস মহেশ্বরের এই সাক্ষ্য নৃত্যেরই ইঙ্গিত করেছেন। কিন্তু,
 এ নৃত্য নিশ্চয়ই সেই উন্নত প্রেতসম্ভব উদ্যম অঙ্গবিক্ষেপ নয়,—এ রীতিমত
 সুশিক্ষিত পরিমার্জিত অভিজাত নৃত্য। অতএব কতেরা যে বিধিবদ্ধ
 মলিতকলা হিসাবে নৃত্যের অভ্যাসও করতেন,—ইতিহাসই তার সাক্ষ্য প্রদান
 করছে।

মহেশ্বর ভরতকে ডেকে বললেন—“তুমি যে নৃত্য আমাকে দেখালে তাকে
 আমি “ওঙ্ক” নৃত্য বলে স্বীকার করি ; কিন্তু আমি বিবিধ গীতের সঙ্গে যে নৃত্য
 সম্পাদনের উপদেশ দেব, তাকে “চিত্র” আখ্যা দিলেই শোভন হবে।” সঙ্গে-
 সঙ্গে তিনি অস্থচর তত্বকে ডেকে বললেন—“তুমি ভরতকে নৃত্যের অঙ্গহার
 (অঙ্গবিজ্ঞাস) সম্পর্কে উপদেশ প্রদান কর।” তারপর ভরত তাঁর শাস্ত্রে
 বলছেন যে—“মহাত্মা তত্ত্ব আমাকে যে অঙ্গহার প্রদর্শন করেছেন তার সঙ্গে-
 “করণ” (হস্তপদের যুগপৎ বিজ্ঞাস) এবং “রেচক” (বিভিন্ন নৃত্যভঙ্গীতে
 পরিভ্রমণ)—এই সবও আমি এই গ্রন্থে ব্যাখ্যা করব।” এখানে একটি কথা
 বলা আবশ্যিক। যুদ্ধা নামক যে অঙ্গুলিক্রিয়ার ব্যাপক প্রয়োগ ভারতীয় নৃত্যে
 বৈশিষ্ট্য অর্জন করেছে, তার ব্যবহার ভরতের যুগেও ছিল ; তবে ভরত তদীয়
 নাট্যশাস্ত্রে এই প্রক্রিয়াকে হস্তাভিনয়ের মধ্যেই নির্দেশ করেছেন। এই
 উপলক্ষ্যে তিনি অসংযুত হস্ত, সংযুত হস্ত এবং নৃত্যহস্ত (নৃত্তহস্ত)—এই তিন
 পর্যায়ে লক্ষণ সহ নানাপ্রকার অঙ্গুলিবিজ্ঞাসের রীতিনীতি নির্দেশ করেছেন।
 তত্ত্ব নাকি বজ্রিশ রকমের অঙ্গহার প্রদর্শন করেছিলেন ; আর এই অঙ্গহার-
 গুলিকে উপলব্ধি করতে গিয়ে ভরতগোষ্ঠীকে একশো আট রকমের করণ এবং
 চাররকমের রেচক সম্বন্ধেও শিক্ষা গ্রহণ করতে হয়েছিল। বলা বাহুল্য, বিভিন্ন
 অঙ্গুলিক্রিয়াতেও তাঁরা পারদর্শিতা অর্জন করেন। যে গানগুলি এই নৃত্যের

সঙ্গে সংযোজিত হয়েছিল, সেগুলি প্রধানতঃ তৎকালপ্রচলিত বর্ধমানক এবং আসারিত গীতি । এইগুলিই ছিল সে যুগের উচ্চশ্রেণীর সঙ্গীত ।

এই সব আঙ্গিকের পরিচরণে ভগবান শঙ্কর স্বয়ং করণ, রেচক এবং অঙ্গহারগুলি অনুষ্ঠান করে তত্ত্ব সহায়তা করছিলেন । তাঁর সঙ্গে স্বকুমার নৃত্যে যোগ দিয়েছিলেন পার্বতী । এইসব নৃত্যের সঙ্গে বেজেছিল—মৃদঙ্গ, ভেরী, পটহ, ভাণ্ড, ডিঙিম, পণব, মর্দুর, গোমুখ—প্রভৃতি নানাপ্রকার চর্মনিবন্ধ তালবাত্ত ।

নবলঙ্ক এই নর্তনশিল্পের বিস্তৃত বিবরণের পর ভরত আর একবার বলছেন— এই নৃত্য সেই পর্যায়ের বা দক্ষযজ্ঞ “বিনিহত” হলে মহেশ্বর সঙ্ঘাকালে গরু, ভাল অঙ্গুসারে সম্পাদন করেছিলেন । কিন্তু সংস্কৃত পুরাণগুলিতে দক্ষযজ্ঞ বিনাশের পর শিবের যে শোককাতর মনোভাব ব্যক্ত হয়েছে, তাতে এই ধরনের নৃত্যানুষ্ঠান যে তৎকালে তাঁর পক্ষে সম্ভব হয়েছিল, সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ ঘটে । এই প্রসঙ্গে এইটাই মনে হয় যে একটি ঐতিহাসিক সংজ্ঞা প্রদান করবার জন্যই নাট্যশাস্ত্রে শিবের মুখ দিয়ে এই ধরনের উক্তি করানো হয়েছে । আসলে এই নৃত্য রুদ্রদেবের বহুদিনের অভ্যস্ত সংস্কৃতির ফসল, বা উৎসবাদিতে সঙ্ঘাকালে অনুষ্ঠিত হত । হয়তো, সতীবিয়োগের শোককাতর অপসারিত হবার পর এই বিজরোৎসবকে স্মরণ করে এই জাতীয় নৃত্য সম্পাদিত হয়েছিল, কিন্তু মস্ত দক্ষযজ্ঞ ভঙ্গের পর শিবের পক্ষে একটি আর্ট-নৃত্য সম্পাদনের মনোভাব নিশ্চয়ই ছিল না, সেখানে গণসৈন্য অনুষ্ঠিত প্রেতনৃত্যই স্বাভাবিক প্রতিক্রিয়া বলে গণ্য হতে পারে । শিব নিজের একক নৃত্যের কথা উল্লেখ করলেও ভাণ্ড হিসাবে যে নৃত্যের নির্দেশ দিয়েছিলেন তা সম্মেলক নৃত্য এবং স্থানে স্থানে পিত্তবদ্ধভাবে অর্থাৎ দু-তিনজনের একত্র সমাবেশে নৃত্যটি বৈচিত্র্যলাভ করেছিল । এইসব পিত্তবদ্ধ অনুষ্ঠানে ত্রীলোকদেরও যথেষ্ট ভূমিকা ছিল ।

নৃত্যের কাঠামোগুলি ঠিক হয়ে গেলে ভগবান শঙ্কর আচার্য তত্বে এইসব বিধির সঙ্গে উপযুক্তভাবে সঙ্গীত প্রয়োগ করবার নির্দেশ দিলেন । তত্বে এই বিশেষ নৃত্যগীতের সমন্বয় সাধন করেছিলেন বলেই নৃত্যক্রিয়াটি ভাণ্ড নামে পরিচিত হয় ।

ভাণ্ডিনাপি ততঃ সম্যগ্‌গানভাণ্ড সমন্বিতঃ ।

নৃত্যপ্রয়োগঃ স্রষ্টো যঃ স ভাণ্ড ইতি স্মৃতঃ ।

ভরত তৎকালীন প্রচলিত সঙ্গীতের যেসব অংশ নৃত্যে প্রয়োগ করেছিলেন

তাদের মধ্যে কিছু অর্থহীন শব্দের ব্যবহার ছিল। এগুলি নৃত্যের সঙ্গে চমৎকার ধ্বনিবৈচিত্র্য সম্পাদন করত। পূর্বে যে আঙ্গারিত গীতের উল্লেখ করা হয়েছে সেই গীতের প্রারম্ভে ঝটুং ঝটুং প্রভৃতি কতকগুলি অর্থহীন শব্দ যোজিত হত। এই উচ্চারণগুলি রক্তদেব অত্যন্ত প্রিয় এবং এই কারণেই এগুলি বিশেষভাবে সংযোজিত হয়েছিল। আঙ্গারিত গীতের এই অংশকে বলা হত “উপোহন”।

যে নৃত্য একদা রক্তজাতীয় পুরুষগণই আচরণ করতেন, তার সঙ্গে যুক্ত হল মেয়েদের স্বকুমার নৃত্য এবং তাতে আবার শোভনভাবে প্রযুক্ত হল সঙ্গীত। এর নৃত্যভাগটির প্রযোজনা করলেন স্বয়ং শিব, স্বকুমার প্রয়োগ করলেন পার্বতী। তারপরে ষোড়শ প্রচেষ্টায় জ্ঞীপুরুষের পিতৃবিক্রম প্রক্রিয়া (প্রুপ বা উপদ্রব অঙ্গুসারে নৃত্য) সুসম্পন্ন করা হল। অতঃপর সমস্ত কম্পোজিশনটাই শিব স্বয়ং ছেড়ে দিলেন আচার্য তত্ত্বের কাছে সঙ্গীত যোজনা এবং সম্পাদনার জন্য। এ সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্র বলেছেন—

যে গীতিকারো যুজ্যন্তে সম্যজ্জ নৃত্যবিভাবকঃ।

দেবেন বাপি সন্তোক্তস্তাত্ত্ব্যস্তাণ্ডব পূর্বকঃ॥

গীতপ্রয়োগমাত্রিত্য নৃত্যমেতৎ প্রনৃত্যতাম্।

প্রায়েণ তাণ্ডববিধির্দেবস্তত্যাশ্রয়ো ভবেৎ ॥

এর অর্থঃ—তাণ্ডবনৃত্যকে পূর্ববর্তী করে দেব শব্দের তাত্ত্বিকে (তত্ত্বকে) ডেকে বললেন—এই নৃত্যের বিভাজন (এনালাইজ) করে যেখানে যেখানে যেসব গীতিকার স্মৃতিভাবে যোগ করা যায়, সেগুলি আগে নির্ণয় কর। তারপরে সেইগুলিকে প্রয়োগ করে এই নৃত্যকে আরও প্রকৃষ্ট নৃত্যে রূপায়িত কর। তাণ্ডববিধি প্রায়শই দেবতার স্ততিরূপেই নিবেদিত হবে।

এইভাবে যে নৃত্যের সৃষ্টি হল তাই হচ্ছে তাণ্ডব নৃত্য। বলা বাহুল্য কাজটি সহজে সম্পন্ন হয়নি এবং এর জন্য আচার্য তত্ত্বকে দীর্ঘকাল ধরে প্রচণ্ড পরিশ্রম ও চিন্তা করতে হয়েছিল। তাণ্ডবের নৃত্যভাগ প্রচলিত ছিল; তথাপি একে নতুন করে সাজিয়ে নিতে যে বুজির প্রয়োজন হয়েছিল তা কেবলমাত্র অতি পরিণত শ্রমের মধ্যেই থাকা সম্ভব। এর জন্য নৃত্য প্রযোজকের কৃতিত্ব অবশ্যই স্বীকার্য; কিন্তু এর সঙ্গে তাল মারে সঙ্গতি রেখে গীত ও বাজকে শোভনভাবে যুক্ত করা একটি সম্পূর্ণ নতুন পরিকল্পনা এবং এর কৃতিত্ব আরও যত্নপূর্ণে দেখি, এ বিষয়ে বিমত থাকতে পারে না। অতএব, সমস্ত

কম্পোজিশনটিকে তত্ত্ব নামে পরিচিত করে তাঁকে বখাওভাবেই মহিমামিত্ত করা হয়েছে।

ভরত এবং তদীয় সম্প্রদায় এই বিভাগটিকে অধিগত করে কিতাবে নাটকের প্রারম্ভে যোজনা করেছিলেন, অতি সংক্ষেপে তার একটি বর্ণনা বোধ হয় অপ্রাসঙ্গিক হবে না।

এই যে “চিত্র” নামক অঙ্কঠান, এটি অভিনয় আরম্ভ হবার আগে মঙ্গলাচরণ হিসাবে সম্পাদিত হত। প্রথমে বীণা, বানী, মুরজ, মন্দিরা প্রভৃতি বাজে কনসার্ট শুরু হত। বাজনা জমে ওঠার সঙ্গে সঙ্গে আসারিত গীতের প্রয়োগ হত। এই গীতের প্রচুর লক্ষণ নাট্যশাস্ত্রে পাওয়া যায় বটে, কিন্তু প্রত্যক্ষভাবে তার রূপায়ণ সম্বন্ধে ধারণা করা এ যুগে সম্ভব নয়। অঙ্কঠানের সূচনার বন্টুং বন্টুং ধ্বনির সঙ্গে সঙ্গে একজন নর্তকী লীলারিত ভঙ্গীতে রঙ্গপীঠে প্রবেশ করতেন। বীণায় তখন নানারকমের কলাকৌশল দেখান হত এবং সেই বাজনার সুর ও ছন্দকে অনুসরণ করে নর্তকীটি কয়েক প্রকার অঙ্গহার সমন্বিত নৃত্য আচরণ করতেন। তারপর তিনি অণকালের জন্ত অন্তরালে গিয়ে অঙ্গুলিপুটে পুষ্পপুঞ্জ নিয়ে এসে পুষ্পাঞ্জলি প্রদান করতেন। সেটি হয়ে গেলে তিনি রঙ্গপীঠের চারদিকে পরিভ্রমণ করে দেবতাদের প্রণাম জানিয়ে আবার কিছুক্ষণ নৃত্য করতেন। এইটি ছিল পুষ্পাঞ্জলি অঙ্কঠান। এর তুমিকা এই পর্যন্ত। তিনি প্রস্থান করলে অপরাপর নর্তকীরা অঙ্করূপ লীলারিত ভঙ্গীতে পৃথকভাবে একে একে প্রবেশ করতেন। তারপর তাঁরা নানারকম অঙ্গহার প্রদর্শন করতে করতে পিণ্ডীবদ্ধ হতেন। এইরকম বোধনৃত্যের সঙ্গে চমৎকার বাজনা বাজত। সর্বসম্মত চারটি পিণ্ডীবদ্ধ নৃত্যঅঙ্কঠানের সঙ্গে কনিষ্ঠাসারিত, মধ্যমাসারিত, লয়াসারিত এবং ভ্যেষ্ঠাসারিত—এই চারপ্রকার আসারিত গীত সম্পাদিত হত। পূর্বে যে বর্ধমানক গীতের কথা বলা হয়েছে, তা আর কিছুই নয়, আসারিত গানের অঙ্গসমূহের পরিবর্ধন মাত্র। তৎকালীন মার্গতালগুলির মধ্যে এমিচ্ছিল,—চচ্চপুট, চাচপুট, পঞ্চপাণি প্রভৃতি। এগুলিকে অবলম্বন করে আরও কিছু তাল পরিকল্পিত হয়েছিল। বলা বাহুল্য, এই ব্যাপক অঙ্কঠানটি সুসম্পন্ন হতে সময় নেহাৎ কম লাগত না। বিদগ্ধ দর্শকদের কিন্তু এর জন্ত কোনও অভিযোগ তো ছিলই না, বরঞ্চ তাঁরা এই নৃত্যকলাটি সর্বতোভাবে উপভোগ করতেন। লক্ষণ অঙ্কসারে এটি লাস্তনৃত্যের পর্যায়ে পড়ে না।

পরবর্তীকালে কিন্তু এই ব্যাপক পূর্বরঙ্গের অঙ্কঠান আর আদৌ ছিল না।

সামান্য কিছু নৃত্যানুষ্ঠান যা ছিল তাও একান্ত সংক্ষিপ্ত হয়ে পড়েছিল। এর স্থান দখল করেছিল “প্রস্তাবনা” যাতে নান্দী, সূত্রধার প্রভৃতির ভূমিকা সংযুক্ত হত। কালিদাস শেবোক্ত কালেরই নাট্যকার।

তাৎপরে মোটামুটি পরিচয় আমরা জানতে পারলুম এবং এর মধ্যে মহেশ্বর ও তত্ত্ব—এই দুজনের ভূমিকা কতখানি, সে সম্বন্ধেও একটা ধারণা করা গেল, কিন্তু এই সঙ্গে একটি প্রশ্নের উদয় হয়, সেটি এই যে—এই তত্ত্ব নামক ব্যক্তিটি কে? তাৎপব প্রসঙ্গে তিনটি নাম পাওয়া যায়;—তত্ত্ব, তত্ত্বি এবং তাত্ত্বী (তাত্ত্বিণ)। পণ্ডিতব্যক্তিদের অনেকের অভিमत ইনি আর্যজাতির অন্তর্ভুক্ত নন এবং এঁর কোনও পরিচয় দিতেও কেউ অগ্রণী হয়েছেন বলে জানি না। ইনি কোন জাতির লোক, সে সম্বন্ধে সন্দেহ থাকে অবশ্য স্বাভাবিক, কিন্তু এঁর পরিচয় যে একেবারেই পাওয়া যায় না তা নয়;—চেষ্টা করলে একটা অনুমান করবার মত সূত্র অন্ততঃ মেলে। মহাত্মারতের অনুশাসন পর্বে উপমহ্মা—বাসুদেব সংবাদ একটি বড় অংশ জুড়ে আছে। এই অধ্যায়ে উপমহ্মা বাসুদেব কৃষ্ণকে বলছেন—সত্যযুগে তত্ত্বি নামে একজন বিশ্রুত ঋষি ছিলেন, তিনি বহু বর্ষ ধরে মহাদেবের আরাধনা করেছিলেন। এই কঠোর তপানুষ্ঠানের পর মহাদেব প্রসন্ন হয়ে তাঁকে বর দিলেন,—“তোমার একটি পুত্র হবে। সেই পুত্র অক্ষয়, অব্যয়, দুঃখবর্জিত, বশবী, তেজস্বী এবং দিব্যজ্ঞানসম্বিত হবে। আমার প্রসাদবলে সেই বিজশ্রেষ্ঠ ঋষিগণের অভিজন্ম বেদের সূত্রকর্তা হবে, এবিষয়ে কোনও সন্দেহ নেই।” এই তত্ত্বিপুত্রই সম্ভবতঃ তাত্ত্বী নামে বিখ্যাত হয়েছিলেন, আর সেই সূত্রই “তাণ্ড্যমহাত্মাক্ষণ” নামে সামবেদের প্রধান সূত্ররূপে (সূত্র আর ত্রাক্ষণে তফাৎ এমন বিশেষ কিছু নয়) চলে আসছে। সামবেদের সংহিতাভাগে বিধৃত মূল মন্ত্রগানগুলির উৎপত্তি, ইতিহাস, প্রয়োগ প্রভৃতি তাণ্ড্যমহাত্মাক্ষণে বর্ণিত হয়েছে। পণ্ডিতগণ এই শাস্ত্রকে পঞ্চবিংশত্রাক্ষণ ও বলে থাকেন। সামগানের ঐতিহ্য যারা ধারণ করে এসেছিলেন, তাঁদের উল্লেখ করতে গিয়ে বংশত্রাক্ষণ “বিচক্ষণ তাণ্ড্য” নামক জনৈক তাণ্ড্যবংশীয় আচার্যের নাম করেছেন। তাছাড়া প্রবচনকর্তা হিসাবেও তাণ্ড্যবংশের উল্লেখ পাওয়া যায়। অতএব, এঁরা যে কেবল লৌকিক নৃত্যগীতের চর্চা করতেন তাই নয়, সামগানের ঐতিহ্যকেও সম্বন্ধে রক্ষা করে এসেছিলেন। সম্ভবতঃ সামগায়কদের একটি শাখাকেই তাণ্ড্য-শাখা বলা হয়ে থাকে। তাণ্ড্যসম্প্রদায়কে ভাস্করী নামক অপর এক সম্প্রদায়ের সঙ্গে যুক্ত হতে দেখা যায়। এঁদের একসঙ্গে বলা হত “তাণ্ড্যভাস্করী”।

ভরতের নাট্যশাস্ত্রের বিভিন্ন সংস্করণে পূর্বোল্লিখিত “তণ্ডু” বা তাণ্ডিণ—এই দুটি নামই পাওয়া যায়। তণ্ডি নামটি কেবল মহাভারতেই দেখা যায়। কিন্তু, তাণ্ডব নামকরণের পরিপ্রেক্ষিতে বতদূর মনে হয়, গোড়াতে নামটি তণ্ডুই ছিল; সংস্কৃতভাষীরা তণ্ডি নামটি প্রদান করেছিলেন এবং পরে ব্যাকরণসম্মতভাবে এই নামকে “তাণ্ডিণ” শব্দে রূপান্তরিত করা হয়। তাণ্ডব নৃত্যকে তান্ড্য-নৃত্য বললেও ক্ষতি হয় না, কারণ এরকম উল্লেখও দু'এক স্থানে থাকা বিচিত্র নয়। তণ্ডু নামটির ব্যবহার এখনও তিব্বতাকালে বর্তমান “তোন্ড্রপ” (তথা তোন্ড্রপ তিব্বতী বানান অনুসারে দন্ড্রুব) নামটি উক্ত অঞ্চলে বিশেষ জনপ্রিয়। এর অর্থ—“যে তার উদ্দেশ্যকে আয়ত্তে আনতে পারবে,” বা—“যে তার পিতামাতার উদ্দেশ্য সাধন করেছে।” আবার, তান্ডী বা তাণ্ডিণ নামটিও যে নেই তা নয়, —“তাম্ভ্রিন্” (তিব্বতী বানান অনুসারে-র্তা-মগ্রিন) এক দেবতার নাম, যাকে ধ্যান করলে বুদ্ধ যে স্বর্গে অধিষ্ঠান করছেন সেখানে যাওয়া যায়, অথবা মৃত্যুর পর কার গর্ভে জন্মগ্রহণ করবে, সেটি আত্মার ইচ্ছা অনুসারে নির্ধারিত হয়।

এই সব লক্ষণ দেখে মনে হয়, অতি প্রাচীন যুগে বর্তমান তিব্বতীদেরই কোনও উপজাতির লোক ছিলেন এই ক্রেতারা। কৈলাস পর্বত, তিব্বতীদের কাছে পবিত্রতম পর্বত। প্রসিদ্ধ তিব্বতী সাধক-কবি তথা গায়ক “মিলা রেপা” এই পর্বতের একাধিক গুহার ধ্যানধারণায় কাল কাটিয়েছেন। এমন আরও অনেকেই সাধনার স্থান হিসাবে বেছে নিয়েছিলেন কৈলাস পর্বতের নিম্নদেশ। রুদ্র নামটি বৈদিক; মরুৎ নামটিও তাই, গণ-শব্দও আমরা সংস্কৃত বলেই জানি। এঁদের নিজেদের ভাষায় এঁরা কি নামে পরিচিত ছিলেন, কে বলবে? তথাকথিত রুদ্রজাতীয় তণ্ডু বা তাণ্ড্যগণ ক্রমে একটি বৃহৎ শাখায় পরিণত হন। এঁরা সম্পূর্ণভাবে বৈদিক ধর্ম অবলম্বন করেছিলেন, তণ্ডিকে তো দ্বিভাই বলা হয়েছে। তথাপি এঁদের মধ্যে আদিম বিশ্বাস বা আদিম সংস্কারগুলি সমানভাবেই প্রচলিত ছিল, যার কলে নানা ঘটনার তাঁদের সেই হিংস্র এবং বীভৎস নৃত্যগুলি ভয়াবহ আকারে আত্মপ্রকাশ করত। সম্ভবত এঁদেরই আর একটি শাখা ছিলেন যকেরা। মহাভারতে অলকার যে বর্ণনা পাওয়া যায়, বর্তমান তিব্বতেও তাঁর একটা কীণ আভাস দেখা যায়। এঁদের মঠ, মন্দির বা অভিজাত গৃহগুলিতে তেমনি সোনার ছড়াছড়ি দেখা যায়, তেমনি নানা বর্ণের পতাকার ব্যবহার আজও রয়েছে, চিত্রবিজ্ঞান দৃষ্টান্তও বিলুপ্ত হয়নি। এমনকি

মহাভারতের যুগে “মণিভূজ”, “মণিমান”, প্রভৃতি “মণি” শব্দের যে বহুল প্রয়োগ যক্ষদের নামে দেখা যেত, আজও “মণিপদে হু” শ্লোগানে সেটি রক্ষিত আছে। আমরা ভারতীয়েরা যেমন যুগ যুগ ধরে নিরন্তর পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে আমাদের প্রাচীনতম ধর্ম-সংস্কৃতির কিঞ্চিৎ কণামাত্র প্রচলিত রাখতে পেরেছি, তেমনি এঁরাও ঠিক একই ভাবে খুব সামান্য বৈশিষ্ট্যই বর্তমানে রক্ষা করতে পেরেছেন।

যাই হোক এ সবই অল্পমান মাত্র। তবে, এরমধ্যে যেটি সত্যি সেটি হল এই যে, তাণ্ডব নামক নৃত্যটি স্থপ্রাচীন রূপজাতির একটি বিশিষ্ট নৃত্যের ঐতিহ্য বহন করে। যে তত্ত্ব এই নির্দিষ্ট আকারটি প্রণয়ন করেছিলেন তিনি যদি শিবের সমসাময়িক নাও হয়ে থাকেন, তাহলেও এটা অবশ্যই স্বীকার্য যে, শিবের ঐতিহ্যের সঙ্গে যে নৃত্য যুক্ত হয়ে এসেছিল তাকেই তিনি একটি সম্পূর্ণ নতুন আর্টে রূপান্তরিত করেছিলেন। তাণ্ডব সম্বন্ধে আর একটি ধারণা থেকে আমাদের অব্যাহতি পেতে হবে। এই নৃত্য কেবলমাত্র পুরুষদের আচরিত নৃত্য নয় এবং এর প্রকৃতিও উদ্ধত ছিল না। যিনি যাই বলুন না কেন, ইতিহাস এবং সাক্ষ্যপ্রমাণাদি সুস্পষ্টভাবে নির্দেশ করে যে তাণ্ডব একটি স্থলনিত নৃত্য, যার মধ্যে স্ত্রী-পুরুষ গোষ্ঠীবদ্ধ হয়ে সুশৃঙ্খলভাবে নর্তনলীলার পরিচয় প্রদান করতেন। আর একটি বিশেষ লক্ষণ এই যে উচ্চ শ্রেণীর স্বর, তাললয়যুক্ত গীতবাহ্য ব্যতীত তাণ্ডব অনুষ্ঠিত হতে পারে না। নৃত্যে সঙ্গীতের প্রয়োগই তাণ্ডবের মূল বৈশিষ্ট্য। ভরত যে কাহিনীর অবতারণা করেছেন, তাকে পৌরাণিক বলে মনে করলেও এই সত্যই স্বীকার করতেই হবে যে তিনি যে নৃত্যধারাকে নাটকে মঙ্গলাচরণের জন্ত গ্রহণ করেছিলেন, সেটিই তৎকালে তাণ্ডববিধি নামে পরিচিত ছিল।

পরিশেষে, আরও একটি কথা বলে রাখা ভাল। দু-একজন মহামান্য দার্শনিক ভারতের নাট্যশাস্ত্রের টীকা বা ভাষ্য রচনা করে গেছেন। এঁদের নিজের কয়েকটি ব্যক্তিগত মতবাদ ছিল এবং অল্পবর্তীদের সংখ্যাও কম ছিল না। এঁরা ব্যাখ্যার নামে ভারতের সুস্পষ্ট এবং সহজ মতবাদকে বহুল পরিমাণে পরিবর্তিত করে গেছেন এবং একাধিক বিষয়ে এক একটা নতুন তত্ত্বের আমদানি করেছেন যার দায়িত্ব সম্পূর্ণভাবে তাঁদের নিজস্ব। এঁদের মধ্যে মুখ্যতঃ অভিনবগুপ্তের নাম করতে হয়। নাট্যশাস্ত্রকে অবলম্বন করে তিনি তাঁর নিজের মতবাদকে স্থাপন করতেই বিশেষভাবে আগ্রহী ছিলেন। ফলে, রস থেকে আরম্ভ করে বহুতত্ত্বই এমনভাবে পরিবর্তিত হয়েছিল যে ভারতের মতবাদ গুরুতর-